

الخطاب الروائي

ميخائيل باختين



ترجمة محمد برادة



الخطاب الزواني

لوحة الغلاف : « كل فن لا يلد علماء لا يتول عليه »

عبي الدين بن عربي

للطباع منير الشعراوي

الطبعة الأولى

القاهرة - ١٩٨٧

جميع الحقوق محفوظة

دار الفكر
للدراستات
والنشر والتوزيع

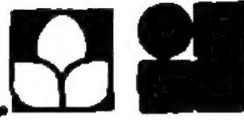


للقاهرة - بليرين

القاهرة : ش. شامليب - رقم ١٢/٢٥

مدينة نصر - المنطقة الثامنة

هذه ترجمة للجزء الذي يحمل عنوان : « عن الخطب الروافضية » والمنشور
مس فرجة الفرنسية لكتب ميخائيل بلنچين : « Les sermons des ruffides »
والمطبعة : « Les sermons des ruffides » التي ترجمت عن الروسية
داراً لوليفي وقصدته دار جاليل سنة ١٩٦٨ . وقد كتب بلنچين مؤلفه
المعروف عن الخطب الروافضية بين ١٩٣٤ - ١٩٤١ كما تجلده لرواية
تولستوي : « بحث » وقد ترجمت عن كتاب نوموروف : « بلنچين : المبدأ
المحوري » التي نشرته دار لوسوي سنة ١٩٨١ .



ترجمة محمد برادة

الخطاب الروماني

ميخائيل باختين



دار الفكر
لدراسات
والتحقيق

مقدمة

موقع باحثين في مجال نظرية الرواية

تشغل نظرية/ نظريات الرواية ، حيزاً كبيراً من كتابات الفلاسفة والنقاد المنظرين ومحلّي شعربة الخطاب ، بالرغم من أن « تاريخ » النصوص الروائية المعترف بها كجنس تعبيري تمّيز عما عداه من الأجناس ، لا يرجع إلى أكثر من القرن السابع عشر . ولاشك أن ما تروا نظرية الرواية هذه المكانة الخاصة ، هو توافق صعود الرواية وتطورها مع جملة تحولات مجتمعية وفكرية وعلمية ، ومع تجديد اهتمام الفلاسفة بالأشكال الأدبية والفنية وبالاستيقا ، واتخاذها مجالاً للتفكير في إشكالية الإنسان من منظور مغاير لتحليل التاريخ العلم وتنظيره ... ولعل فردريك شيلكيل قد لحّص هذا التوجّه الملحّ لدى الفلاسفة والأدباء في نهاية القرن الثامن عشر ، في إحدى شفاثرته ، عندما قال :

« إن تاريخ الشعر الحديث برته ، هو تعليق متصل على نصّ الفلسفة القصير ، ذلك أن كل فن يجب أن يصير علماً ، وكل علم عليه أن يصير فناً ، وعمل الشعر والفلسفة أن يكونا مجتمعين » (١) .

هذه النبرة المتحمسة لأحد أبرز وجوه الرومانسية الجذرية الأولى ، تؤثر على الزخم الذي سيطر على تفكير الأدب في ذاته ومجالاته وغائته وعلاقته ببقية الأجناس التعبيرية ، وطموحه إلى « المطلق الأدبي » وسط اللغات والخطابات المتعددة .. وستكون الرواية ، بعد ما كتبه جوته ، ومن خلال إعادة استكشاف دانتي ، وسرفانتيس ، وراهله ، هي ملقّى كثير من الجهود الفلسفية والنقدية الساعية إلى استيعاء التبدلات المجتمعية المتسارعة ، وتنظير مسارات التمازج والتعير .

وقد أسعف على « ازدهار » التفكير النظري في الرواية وتواصله ، كونها جنساً تعبيرياً « غير مُتّبع » في تكوّنه ، مفتوحاً على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستملاً منها بعض عناصرها ، ممّا جعل خطاب الرواية خطاباً « خليطاً » متصلاً بسلوكيات تعدد اللغات والأصوات ، وتفاعل الكلام والخطابات والنصوص ، ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة على أنقاض قطائع اجتماعية وإستمولوجية مع مجتمعات القرون الوسطى .

لذلك ، قبل الحديث عن التصورات النظرية والمقولات الأساسية التي بلورها ميخائيل باختين في

بجمال تاريخ الرواية واستيعابها ، يتحتم التنبيه إلى الجهود المبذولة قبله وأيضاً إلى اجتهادات نظرية تالية لما كتبه ، نحاول أن نتذكر محدودية تحليلاته ، وأن تغنيها اعتماداً على استيعاب روايات جديدة لم يأخذها باحثين في الاعتبار . بعبارة أخرى ، فإن قراءة تحليلات باحثين قراءة مخصصة ، تستدعي الحرص على مراعاة مسألتين :

- استحضار تعدد المقاربات المنهجية والإستراتيجية لنظرية الرواية إلى درجة تسمح بالحديث عن تلويع نظريات الرواية ، واستكناه صورة مختلف المفاهيم التي وجهت كتاب الرواية في فترات وسبلقات وآداب مختلفة . وهنا لا ينفي وجود عناصر مشتركة تسند النص الروائي وتبيح وصفه واستخلاص خصائصه الاستدلالية ، وإنما هو تأكيد على نسبة تنظيم الرواية بوصفه تنظيماً ينسب مفكرون وأدباء ، انطلاقاً من أسئلة تحلور ثقافة معينة وتتفاعل مع حقول ومناهج ودوائر معرفية تؤثر البنية الفكرية والاجتماعية العامة .

- تجنب اختزال النصوص الروائية إلى مقولات ومصطلحات واردة في نظرية الرواية ، وإفساح المجال أمام النصوص لكي تفتي النظرية وتصبح أداة تحليل وإضاءة ، بدلاً من أن تتحول إلى معايير ثابتة عاجزة عن التجدد والانواع .

لهذه الاعتبارات ، سأتناول في هذه المقدمة ثلاث نقاط متكاملة فيما بينها ، قد تصلح لأن تكون مدخلاً لموضعة تفكير باحثين في الرواية ، وربط أسئلة بعضها الأسئلة الشاغلة للنقد الروائي العربي .

إشكالية نظرية الرواية

قبل هيجل ولوكاش اللذين حددنا بعض عناصر إشكالية الرواية من منظور فلسفي - تاريخي ، كانت هناك محاولة الحركة الرومانسية الأولى بألمانيا (رومانسية مجلة « آتيوم » L' Athenoeum) التي طرحت مسألة نظرية الرواية ضمن تصورهما العام المتطلع إلى « المطلق الأدبي » الذي يتخطى الأجناس التصويرية ليقرب من « كلية عضوية » قادرة على أن تلبّد نفسها وتلد عالماً غير مجزأ . ومن ثم فإن فردريك شليكل في رسالته عن الرواية ، يلحّ على أن « كل نظرية للرواية يجب أن تكون هي نفسها رواية » مشتملة على الثمرات الخالدة للبزوة ، وعلى فوضى سديم الفرسان ، وعوالم النصوص القديمة (دانتي ، سوفاتيس ، شكسبير) ، إن الرواية لا يمكن أن تستحق اسمها إذا « لم تكن خليطاً من الحكيم ، والنشيد ، ومن أشكال أخرى » . لكن التصورات النظرية لهذه الحركة الرومانسية تظل محدودة « ونابعة » لفكرتهم الأساسية عن المطلق الأدبي : فهم لا يقبلون الرواية إلا بوصفها « جنساً » للحرية الذاتية وللتنوير عن النزوات في أشكال زُخرُفة . لذلك فإن نظريتهم عن الرواية كانت منجبهة أكثر غير ذلك « اللامتنية » ، اللا محدد ، الذي يتخايل لهم في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القام وتتحقق المطلق ليس في الأدب وحده ، وإنما في « إنتاج » الإنسان نفسه كذلك .

لكن العنصر الأساسي في تنظيرهم للرواية هو اعتبارهم لها جنساً قائماً على تعدد الأجناس التصويرية وعلى تحلور العناصر الروائية مع الفكر الخالص ، والغنائية مع التحويلات الثرية المجتذلة . إن هذا

العنصر سيصبح أحد المكونات البارزة في تشييدات نظرية الرواية التالية للرومانسية الألمانية ، وخاصة عند باخثين الذي تعمق في تحليل تكوّن الرواية من خلال التقاء عدة أجناس تصويرية ، وثقائيل لغات وأصوات متصلة .

ولاشك أن هيجل في كتابه « الإستيقا » ، هو الذي دشّن تنظيراً للرواية يربط شكلها ومضمونها بالتحويلات البنيوية التي عرفها المجتمع الأوربي خلال صعود البورجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر . وبالرغم من قلة الصفحات المخصصة للحديث عن الرواية ، فإن ملاحظات هيجل في الموضوع تكسي أهمية خاصة بالنظر إلى زحزحه للإشكالية الإستيقية عما كانت مطروحة عليه عند كانط ، وبالنظر إلى اعتياده ، في تحليلاته ، على التاريخ ، وعلى منطق جدلي أتاح له تجلية الإوالبات الكاشنة وراء تبدل كثير من العلائق المجتمعية ، وكذلك نقد مظاهر الاستلاب المرافقة لسرورة قيام « العالم الحديث » .

ففي الصفحات التي خصصها لتحليل العنصر الروائي Le romanesque داخل المجتمع ، بعد ثلاثي العنصر الرومانسي ، بعد هيجل إلى الذاكرة أنّه بدأ مع رواية الفروسية ومع الرواية الرعوية ، لكنه ، في العصر الحديث ، تحوّل عن بُعد الفروسي (الخيالي) ليتجسد عبر محتوى أصبح قائماً بالفعل داخل المجتمع : « ... فالحملة الخارجية التي كانت خاضعة ، إلى ذلك الحين لتزوات المصادفة ولتقلباتها ، قد تحولت إلى نظام حقيقي ومستقر ، هو نظام المجتمع البورجوازي ونظام الدولة ، بحيث أن الشرطة ، والمهاكم ، والجيش ، والحكومة هي التي أصبحت ، الآن ، تخلق مكان الأهداف الخيالية التي جرى ورامها الفرسان^(١٧) . ونتيجة لهذا الوضع الاجتماعي الجديد ، تحول « الروائي » عما كان عليه من قبل وتبدلت سلوكات الأبطال - الفرسان لتصبح ملائمة لأجواء الرواية الحديثة . صار أبطال الرواية يجابهون الواقع المتبدل الذي يقيم العقبات في وجوههم ويرغمهم على الخضوع لمواضعات الأسرة ، والمجتمع ، والدولة والقوانين ، ومقتضيات المهنة .. إن أبطال الرواية ، وهم من الشباب ، يجنون في تلك القيود والتنظيمات ، اعتداء على جميع « حقوق القلب الخالدة » . من ثم يغدو الصراع مع هذا الواقع صراعاً بين البطل - الفرد والمجتمع لتغيير العالم نو ، على الأقل ، « للحصول على زلوية من سماء فوق هذه الأرض » برفقة حبيبة تشاطره مثله الأعلى . ويتابع هيجل تحليله لهذه المسألة معتصماً على منهجه الجدلي ، ليضع أمامنا الأبعاد الجديدة التي أدخلها الأبطال في الرواية كما في المجتمع : ذلك أن تلك المطامح ومثقفجره من صراعات هي التي أصبحت تحمل اسم « سنوات التعلم » لأنها تقدم للفرد قيمة تربوية كبيرة من خلال وصّله بالواقع القائم ، وإغنااته بالتجارب العملية . وتكون النتيجة أن يؤول البطل المتمرد إلى التعقل ، ويعود إلى الاندماج في الحملة الاجتماعية ، فيتزوج امرأة هي تقريباً « مثل النساء الأخريات » وينخرط في عمل مليء بالتعاب ، وباختصار يجد نفسه « في اللحظة بعد الانتشاء^(١٨) »

أليس هذا الذي وصفه هيجل هو ما صار معروفاً باسم « رواية التعلم » ، والذي يلخص نسج معظم الروايات في القرن الثامن عشر بألمانيا ، وفي القرن التاسع عشر بفرنسا ؟ إن رصّد هيجل

لطبيعة صراع الفرد ضد المجتمع واستجلاءه داخل الرواية ، هو ما جعله يعتبر هذه الأخيرة مجالاً لصراع « بين شعر القلب ، وبين نثر العلاقات الاجتماعية ومصادفة الظروف الخارجية » . وبذلك فإن الرواية تُضطلع بوظيفة « ملحمة بورجوازية » داخل « مجتمع منظم بطريقة نثرية » ، (مبتذلة) لأنها تسمى إلى أن تستعيد كُليته وشمريته المقتدتين .

من خلال هذه اللوحات ، على قصصها ، يقدم هيجل عناصر نظرية لها أهميتها بالنسبة لتنظيم الرواية ، خاصة مايتصل بإبراز الصراع بين الفرد والمجتمع وجعل فضح الوهم مكوناً أساسياً في المحكي الروائي ، واقتراض نوع من الكلية في الرؤية للعالم داخل الرواية .

ضمن هذا المنظور الفلسفي - التاريخي ، تابع جورج لوكاش نظيره للرواية مُطوّراً ومعمقاً ملاحظات هيجل ، ومقدماً في كتابه الشهير « نظرية الرواية » (١٩١٦)^(١) ، تحليلاً لأهم تناقضات العصر الحديث وتعارضات مثله ، من خلال شكل الرواية وقدرته على التقاط المعيش وتشخيص الكينونة الفاقدة لـ « ملجأ التعالي » الذي يضي عليها معنى أخلاقياً .

صدر لوكاش ، في تحليلاته ، عن منظور تاريخي - فلسفي يعكس اهتمامات الفكر الفلسفي الأوروبي عند اندلاع الحرب العالمية الأولى . كان لوكاش ينتقل من تأثير كانط إلى جدلية هيجل ، متأثراً أيضاً بديلتني ، وسبيل ، وماكس فيبر . وعندما بدأ بكتابة « نظرية الرواية » في ١٩١٤ ، كان فكره مشغولاً بالأخطار التي تنتجم عن انتصار محتمل لألمانيا . ومن ثم فإن كِتَابَهُ ، في الواقع كان محاولة للبحث عن أفق عالم جديد ، وبخلاف مخرج من اليأس الذي حملته الحرب العالمية . اتخذ لوكاش ، من الحضارة الإغريقية بوصفها كلاً مُنتِياً ، مُطلقاً ، متوفراً على شروط تعاليه ، مُنطلقاً لرصد الأشكال التعبيرية الأدبية ومقارنتها بشكل الرواية المتني إلى حضارة إشكالية يطبعها التمزق والاستلاب . لذلك فإن تحليله للملحمة والتراجيديا لا يهدف إلى جعلهما مثلاً أعلى يمكن إعادة إنتاجه أو تقليده وإنما يقصد إلى إبراز الشروط التي أوجدت هذين الشكلين ثم جعلتهما يختفيان ، لتظهر الرواية بوصفها شكلاً يسمح بالتفكير في مآزق العصر الراهن وتناقضاته . من ثم ، اعتمد لوكاش تفكيراً مُتعمقاً في التشكلات التاريخية الكامنة وراء كل شكل أدبي ، إذ لا يكفي تسجيل المظاهر التجريبية للتعبيرات الفنية ، بل لابد من تصوّر فلسفة تاريخية للأشكال تفسر لنا لحظات الانتقال والتحول من شكل أساسي إلى آخر . وعلى هذا الأساس ، فإن الملحمة تعبر عن تطابق الذات مع العالم ، والخارج حيث توجد الأجوبة قبل صوغ الأسئلة ، مع الداخل المستغنى عن التساؤل . وتكون التراجيديا هي شكل الجوهر الخالص المهم بجلاد الوعي والإحساس بالموت ، وتكون الرواية الشكل الجليل للملحمة ، « شكل الوحدة داخل العثرة والحضور داخل الغياب ، والأمل بدون مستقبل »^(٢) . ومن نفس المنظور نجد لوكاش يختصر اللحظات المُهمّة في الإنتاج الأدبي ، منذ بداية الزمن التاريخي إلى عتبة العالم المستقبل ، في أربع صيغ يمثلها : هوميروس ودانتي (بالنسبة للحضارات المغلفة القديمة والعصور الوسطى) وسرفانتيس ، وجوته ، وفلوير (بالنسبة للحضارة الإشكالية في العصر البورجوازي) ودوستويفسكي (بالنسبة للعالم المقبل ، « العالم الجديد ») .

وراء هذا التصور العام لتاريخ الأشكال وتمفصلاتها ، هناك مفهومات أساسية استند إليها لو كاش لتأطير تنظيره للرواية : الجوهر ، العلاقة العضوية ، الحياة ، الكلية ، التعالي ، الهائلة . وهي مفهومات ذات حمولة فلسفية معينة (مثالية كما سيصفها لو كاش نفسه فيما بعد) يستعملها لتفسير الحضارة اليونانية وللإجابة على بعض أسئلة الحضارة الحديثة ، وضمن ذلك ، يحدد تصوره للرواية بوصفها ، شكلاً ومضموناً ، ضرورة للتعبير عن العالم الحديث المجزأ ، وعن الذات التي أصبحت فاقدة لعلاقتها العضوية بالحياة ، ولاندماجها في كلية متعالية تقدم معنى لوجودها ...

لذلك ، فإن نظرية الرواية عند لو كاش ، تستند إلى تمييزها عن الأسس النظرية - كما يتصورها من منظوره - للملحمة والتراجيديا ، والدراما ، باعتبارها ليست مجرد أشكال أو أجناس تعبيرية منحدره من التجريب والممارسة ، وإنما بوصفها أشكالاً كبرى تتوفر على فلسفة تاريخية ، وتسجيب لنيات اجتماعية وفكرية تشرطها وتحدد فعاليتها ومداها . وعلى هذا الأساس ، فإن مايفصل الدراما عن الملحمة في نظره ، هو أن موضوع كل شعر ملحمي ليس شيئاً آخر سوى الحياة ، بينما الدراما (والتراجيديا خاصة) تعبر عن مايجب أن يكون من خلال تشكيلها للكلية المكثفة للجوهر : « وبعبارة أخرى يمكن القول بأن موضوع الدراما ، هو الأنا - المُتَرَكِّ ، وموضوع الملحمة هو الأنا - التجريبي »^(١٦) .

من ثم ، فإن لو كاش يستدل على وجود « أدب ملحمي كبير » يتمحور حول مفهوم الحياة مع اختلاف في أشكال ذلك الأدب الملحمي . وإذا كانت الملحمة اليونانية قد جسدت التحام الذات بالعالم ، وكلية الحياة ، فإن العصور التالية أعطت أشكالاً ملحمة لايقوم موضوعها على كلية الحياة ، بل على أجزاء منها وعلى شذرات من الوجود تستمد حياتها من ذاتها ، وبذلك لا يكون مفهوم الكلية Totalité مفهوماً مفارقاً (ترانساندنتال) كما هو الشأن في الدراما ، وإنما هو مفهوم تجريبي - ميتافيزيقي ، يجمع بين التعالي والهائلة بدون تفریق . ومن هنا ، يجد لو كاش الإطار العام الذي يضم الملحمة والرواية (إطار الأدب الملحمي الكبير) ، لكن مع فروق أساسية يخصص لها فصلاً من كتابه لتوضيحها . والنقطة الأساسية في إبراز الالتقاء والاختلاف بين الملحمة والرواية هي : « بين الملحمة والرواية - صيغتنا توضيح الأدب الملحمي الكبير - لا يعود الاختلاف إلى الاستعدادات الداخلية للكاتب ، بل للمعطيات التاريخية - الفلسفية التي تفرض نفسها على إبداعه . فالرواية هي ملحمة عصر حيث الكلية الممتدة للحياة لم تعد معطاة بكيفية مباشرة ، إنها ملحمة عصر أصبحت فيه محاطة المعنى بالنسبة للحياة معضلة ، لكنها مع ذلك ، لم تكف عن أن تطمح إلى الكلية »^(١٧) .

الرواية إذن ، في هذا السياق الفلسفي - التاريخي ، وضمن التأويلات التي قدمها لو كاش ، هي الشكل المطابق للتجزئة والنشطي وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البورجوازي ، من أجل تشييد كلية جزئية ، إذا جاز التعبير ، تُسعف البطل الروائي الإشكالي على أن يتعرف على ذاته .. لكن مضمون الرواية غير التلم باستمرار (نتيجة لوجودها في عالم غرضي واشتغالها على فرد إشكالي)

يجعل شكلها في حالة صمورة ، وغير مكمل . ذلك أن العلاقة بين الأخلاق والإستيقا في صمورة إبداع الرواية ، تختلف عما هي عليه في الأجناس الأدبية الأخرى ، حيث خلق الأشكال هو تأكيد لوجود نشاز بين الحياة والفن يكون مقبولا وسابقا للتشكيل ، بينما في الرواية يصبح ذلك النشاز هو الشكل ذاته . مضمون الرواية وشكلها مفتوحان ، إلا أن الشكل يحقق ، مع ذلك ، توازنا متحركا بين الصمورة والكائن ، فالرواية : « بوصفها فكرة للصمورة تصبح حالة ، قسُكن ، وقد غدت كائنا معياريا للصمورة ، من أن تتجاوز نفسها : الطريق بدأت ، والرحلة انتهت » (٩) .

ومجموع هذه التحديدات يجد مآقابه في بناء الرواية الداخلي (١٠) الذي يحلل لوكاش عناصره بنفس الدقة والعمق : فالعلة الكامنة وراء إشكالية البطل الروائي ، هي لحظة انفصال الأفكار عن العالم ، وتحولها - داخل الإنسان - إلى أحداث نفسية ، أي إلى مثل عليا . عندئذ تفقد الفردية l'individualite طابعها العضوي الذي كان يجعل منها واقعا غير إشكالي ، فصور هي نفسها غاية نفسها ، لأنها تكشف أن ماهو جوهري ، يوجد داخلها ، لا بوصفه امتلاكاً ، ولا بوصفه أساساً لوجودها ، وإنما بوصفه موضوعاً للبحث . من هنا ، أهمية البيوغرافيا (السيرة) في شكل الرواية ، فالشكل السيري يحول النزوع إلى التوحد المباشر مع الحياة ، إلى كينونة ، لأن السيرة لا تكسب معناها (مبررها) إلا من خلال علاقتها بعالم من المثل العليا يتجاوزها ، عالم لا يتوفر على حقيقته إلا بقدر ما يعيش داخل الفرد (العنصر السيري) عبر تجربة معيشة . ونتيجة للطلاق القائم بين كينونة الواقع ، وما يجب أن يكون عليه المثل الأعلى ، تنشأ جدلية تؤثر في بناء الرواية من خلال شكلين : انعدام الانسجام بين السيرة وجوهرها في مجال الفعل ، ثم عجز العالم الغريب عن المثل الأعلى ، عن الاكتمال فنياً وعن إدراك الكلية والاتحام .. وهذه البنية المستمرة للعالم الخارجي ، تستمد وجودها من كون الأفكار عاجزة عن الولوج إلى داخل الواقع نفسه ، وهو ما يجعل من الواقع عنصراً متقطعاً متافراً ، ويدفعه إلى إقامة علاقة واضحة مع نسق الأفكار المكون لمعناه .

إن هذه الصمورة الكامنة وراء شكل الرواية الداخلي ، هي ، في الآن نفسه ، صورة لسير الفرد الإشكالي نحو ذاته من أجل معرفة واضحة لها . فالصمورة الموضحة للشكل الروائي الداخلي المعتمد على السيرة ، هي التي تضيء المسافة الفاصلة بين اللامحدود ، المتقطع ، داخل المادة الروائية ، وبين اللامتناهي ، المتواصل ، الخاص بالمادة الملحمية .. ومن هنا المنظور ، يتهي لوكاش إلى القول :

« إن التركيبة الروائية ، صهر لا يخلو من مفارقة ، لعناصر متافره ومتقطعة ، مدعوة لأن تتكون داخل وحدة عضوية موضوعية دائماً موضع تساؤل » (١١) .

وفي القسم الثاني من « نظرية الرواية » (١٢) يقدم لوكاش نمذجة للشكل الروائي انطلاقاً من المعاناة الأساسية لعدم التلاؤم بين السيرة والمغامرة ، بين روح الإنسان وما يتجه من عمل فني ، إذ لم يعد هناك نظام مفارق يحقق التعالي لجهود الإنسان ، ويمنحها كليتها وعلاقتها العضوية بالثقافة والحضارة ، من ثم تكون الرواية ، في نظر لوكاش ، هي « ملحمة عالم بدون آلهة » (١٣) . والنمذجة التي يقدمها لوكاش تركز على رصد وعي البطل الإشكالي لعدم تلاؤمه مع العالم . ويتخذ عدم

التلازم هنا ، شكلين : إما أن يكون أوسع من العالم الخارجي المكوّن لجمال أفعاله ، وإما أن يكون أضيق منه ، فينتج عن ذلك أن نفس (روح) البطل تُسَّع أو تضيق لي وعيها ، بالنسبة للعالم الخارجي وتعقيداته . لكن في الحالتين معاً ، هناك فشل للبطل أمام الواقع لأنه يظل مشدوداً إلى القيم إلى « موطن الروح » ، الحقيقية ، ولو من خلال صيغة غير مباشرة يسميها لوكاش « الشيطانية » ، في مقابل الصيغة الإيجابية ، المباشرة ، المفقودة . تأسباً على ذلك ، يستخرج لوكاش ، ثلاثة نماذج أساسية للرواية ، بالإضافة إلى نموذج رابع في طور التكوّن يستشره من خلال أعمال تولستوي ودوستويفسكي :

١ - رواية المثالية المجرّدة : يكون فيها وعي الفرد الإشكالي ضيقاً بالقياس إلى الواقع وتعقيداته ، فيتمنر عليه إنجاز مثله الأعلى . إنه « في غمّة الشيطاني » ، ينسى كلّ مسافة قائمة بين المثل الأعلى والفكرة ، بين الفكر الكوني والنفس الفردية . والعمل الروائي الذي يصلح لنموذجاً لهذا النوع هو دون كيشوت لسرفانتيس ، وكذلك الأحمر والأسود لستندال .

٢ - رواية رومانسية الجلاء الوهم : في هذا النموذج ، ينشأ عدم تلازم النفس مع الواقع ، من أن وعي الفرد الإشكالي هو أكثر اتساعاً ورحابة من جميع المصائر التي يمكن أن تُقدّمها الحياة له . إن البطل الإشكالي ، في هذا النموذج ، يتوفر على عالمه الخاص القائم داخل سريره ، وبه ، ومن خلاله ، يواجه العالم الخارجي الذي يُجسّد المجتمع البورجوازي في القرن التاسع عشر ، مجتمع « الطبيعة الثانية » المرتكزة على القواعد والقوانين الغريبة عن نفسية الفرد . وهذا النموذج من الروايات (مثلاً ، التربة العاطفية لفلوبر ، أو : نيلس ليهن Niels Lyhne لجاكوبسن) يعبّد وعي الذات بأهميتها والتوجّه إلى الإغلاء من شأنها عن طريق التخلي عن الاضطلاع بأي دور داخل بنية العالم الخارجي . إن هزيمة الفرد ، هي الشرط نفسه لقيام الذاتية ، بوصفها قيمة مركزية في العمل الروائي .

٣ - رواية الحرية كمحلولة تركيبية للنموذجين السابقين : يتخذ لوكاش من « سنوات تعلم ويلهيلم ميستر » لجوته ، نموذجاً تركيبياً بين رواية المثالية المجرّدة ، ورواية رومانسية الجلاء الوهم . ذلك أن ويلهيلم ميستر ، سواء من وجهة النظر الإستيقية ، أو على مستوى فلسفة التاريخ ، تقع بين بناءَي النموذجين السابقين : « يَمَيَّنُّها هي مصالحة الإنسان الإشكالي (...) مع الواقع الملموس والاجتماعي » . غير أن مصالحة السُريرة مع العالم الخارجي لا يجب أن تكون تبسيطية ، تلغي الصراع والتناقضات . إن « رواية التربة » تستجيب لحاجة الإنسانية إلى تحقيق توازن بين الفعل والتأمل . وبطل هذا النموذج يعي جيداً الطلاق بين السُريرة والعالم ، ويسعى إلى تحقيق التوازن عن طريق مزدوج : التلازم مع المجتمع بواسطة تقبّل أشكال حياته ، ومن جهة ثانية ، الانطواء على الذات والاحتفاظ داخل النفس على سريرة لا يمكن أن تُحقّق مثلها الأعلى إلا في داخلها ...

٤ - نحو نموذج روائي لتجاوز الأشكال الاجتماعية : بحلول لوكاش ، من خلال تحليل إجمالي لروايات تولستوي ، أن يستخلص نموذجاً « مكتملاً » يمكن أن يستعيد الإنسان الحديث من خلاله ، كليته وعلاقته المضوبة بالثقافة والمجتمع .. وهذا النموذج يعبر عنه بـ : « شكل الملحمة

المجند ، حيث سيدلو الفرد إنساناً ، وليس ككائن اجتماعي معزول . ولكن تولستوي لم ينجح في تجسيد هذا النموذج بسبب اعتماده على ثنائية الطبيعة والثقافة .. ومع ذلك ، فإننا نستشر ، في بعض صفحاته ، التطلع إلى عهد جديد من التاريخ العالمي . ويتوقف لو كاش وقفة جد قصيرة (أقل من صفحة) عند دوستويفسكي ليعلن بأن « العالم الجديد » الذي يتطلع إليه ، يوجد ، لأول مرة ، في رواياته محدداً بعيداً عن كل تعارض مع ماهو موجود ، وكأنه رؤية للواقع بدون شروط

لقد أفننا ، قليلاً ، في عرض تصور لو كاش لنظرية الرواية ، لأن محاولته تكسي أهمية خاصة ضمن مجموع محاولات النظر الروائي ، ولأنها تقاطع في بعض العناصر الأساسية مع نظرية باختين الروائية . ذلك أن محاولة لو كاش ، بشموليتها وربطها للأشكال التعبيرية الأدبية بالملاحظات الفلسفية التاريخية ، من خلال عدة مناهج تلخص المستوى الإستمولوجي للفلسفة الغربية في مطلع هذا القرن ، قد طرحت الرواية بوصفها أداة للمعرفة وشكلاً إستيقياً يقوم على تصور « أخلاق » . وبالرغم من الطابع المثالي الموجه لتصورات لو كاش في مرحلته الأولى ، فإن « نظرية الرواية » قدمت عناصر مغنية لتنظيم الرواية ، ليس أقلها ماقدّمه لوسيان كولدمان من تنظيم لسوسيولوجيا الرواية ... (١١)

وبالنسبة لعلاقة باختين بلو كاش ، في هذا المجال ، فقد لفت نظري أن باختين لم يُشر ، ولو مرة واحدة ، فيما قرأته له ، إلى كتاب لو كاش « نظرية الرواية » . ومع ذلك ، فإننا نجد نقطاً مشتركة في تشييدهما النظري رغم اختلاف المنطلقين والنتائج . وستضع هذه المسألة من خلال حديثنا عن مفهوم باختين لنظرية الرواية .

باختين ونظرية الرواية

في السياق الذي بدأ فيه ميخائيل باختين بنشر دراساته الأولى (الماركسية وفلسفة اللغة ، معضلات شعرية دوستويفسكي ، ١٩٢٩) ، كان الطرف المقابل الموجه إليه الحوار والانتقادات ، هم الشكلاونيون الروس والأسلوبيون المناثرون بالأسية دوسوسير . كانت اللغة ، عند هذا الطرف الأخير ، تُقدّم على أنها بناء مستقل ، له أنساقه ودلالاته وقوانينه وضوابطه المكتفية بنفسها والتي يمكن أن تدرس دراسة علمية دقيقة . وكان الشكلاونيون ، بانطلاقهم من أسئلة حول تظاهرات شعرية النص الأدبي ومحددات خصائصه الشكلية ، قد وجدوا في الأسنية الحديثة مستودعاً يستمدون منه المصطلحات وبسببهم على قياس البنى الأدبية بمقاييس البنية اللغوية .. وجاءت الأسلوية - في اتجاهها الأول - لتفصر تحليلاتها على الأسلوب واللغة ، متوخية استجلاء التناغمات الفردية الكامنة وراء أسلوب الشاعر أو الكاتب ...

وينطلق باختين من موقع نظري مغاير لذلك الاتجاه : من داخل الفلسفة الماركسية ، وباطلاع جيد على الأسنية وأبحاث الشكلانيين والأسلوبيين ، وبوعي أيضاً لسليات الوثوقية الايديولوجية التجريدية ، طرح باختين مسألة شعرية الخطاب الروائي بطريقة مغايرة لمفهوم الخطاب الشعري

السائد آنذاك . بالنسبة لباختين ، لا يمكن فصل الألسنية والأسلوبية عن جذور ومبادئ فلسفية تسندهما وتوجه دقتهما . ومن ثم ، فإنه يلح على « أسلوبية الجنس الأدبي » حتى لا يكون هناك فصل بين اللغة وبين الجنس التعبيري الذي هو « جزء من الذاكرة الجماعية » يطبع كل أسلوب بثبوته الاجتماعية . وهذا الربط بين الأسلوب والجنس الأدبي هو الذي يتيح متابعة مصائر الخطاب الأدبي التاريخية الكبرى ، وبحول دون الفرق في التفاصيل المتصلة بالخصائص الفردية .

وقد اتخذ باختين من الرواية مجالاً لدحض أطروحات الشكلانيين والأسلوبيين (التقليديين كما يسميهم) وأيضاً لتشييد نظريته عن الرواية وعن الطابع الفئري للإبداع والتواصل . فالرواية ، في نظره ، هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحياناً للغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظماً أدبياً . ولكي يُدلل باختين على الصفتين الأساسيتين للميزتين لنسيج الخطاب الروائي ، وهما : تعدد الملفوظات ، والتناص ، فقد أفاض في توضيح ما يقصده بالملفوظ بوصفه موضوعاً لعلم لساني جديد يسميه أحد الباحثين (١٦) « غير - اللساني la translinguistique » أو ما أصبح يُعرف اليوم بالتداولية la pragmatique ، ويربطه في معناه بالخطاب والكلمة ، وكلها عناصر مشتملة على علائق حوارية تلغى مع مفهوم التناص في معناه العام .

هكذا ، فإن الخلفية التي يصدر عنها باختين ، خلفية مزدوجة :

- غير لسانية ، تداولية (لانتراض الألسنية) تركز على تصور فلسفي غيبي ، يتبنى معطيات التحليل التاريخي للمجتمع .

- نقدية ، سيميائية تسائل النص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية ، وفي أفق تحليل سوسولوجي لأشكال التعبير الأيديولوجي .

ومن هنا المنظور ، يمكن أن نقول مع فلاديمير كيريزنسكي (١٧) ، بأن طرح باختين لنظرية الرواية ، « يمثل في تاريخ نظريات الرواية قطيعة إبستمولوجية لاجتلال حولها » .

وبالفعل ، فإن باختين - بخلاف المنظرين الذين سبقوه - يتخلى عن الربط المألوف بين الرواية والطبقة البورجوازية المتصلة على إبراز الفردية وقيمها ، محولاً أن يجد لها جذوراً في أحضان الثقافة الشعبية (خاصة طقوس الكرنفال) وأن يتلمس ميكناتها النوعية في بعض النصوص النظرية الاغريقية والرومانية القديمة ، وكذلك في « روايات » العصور الوسطى . ولاشك أن هذا الموقف النظري ، عند باختين ، الذي يسمي إلى « استعادة » مكونات روائية متناثرة في نصوص قديمة بهدف إدماجها في التحليل العام لمميزات جنس الرواية وأسسها النظرية ، يكشف عن طموح كبير لتأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولدت الشكل والوعي به . ولكنه موقف لا يفتقر كثيراً بوجود الرواية منذ « بدايات » الثور (١٨) . يضاف إلى ذلك ، أن هذا التشديد لجذور الرواية ، يعتمد عناصر ومقولات مستمدة من روايات ديستوفسكي باعتبارها مثلاً أعلى في تحقق الشكل الروائي ، وانطلاقاً منه بعد قراءة تلك النصوص القديمة .

مهما يكن فإن هذه القراءة « الاستعدادية » تحفظ ، رغم كل الاعتراضات ، بقيمتها الحفزية التي تلفت النظر إلى نصوص نثرية لم تُنقِطَ ما تستحقه من أهمية .

لكن من الصعب أيضاً ، القول بأن باخтин ينض الطرف عن الأبعاد التاريخية والاجتماعية التي بلورت الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، وجعلت منها شكلاً لتعدد الأصوات واللغات ، وتنوع الملفوظات المتحولة ، والمواقف الأيديولوجية المتصارعة . ذلك أن باخтин يتخذ من اللغة حجر الزلوية عندما يقرأ تاريخها ويميد تأويله . ف وراء نمذجة الرواية وتطورها ، يقف تاريخ صراع الإنسان من أجل تحطيم مطلقة اللغة ونزوعها الوحلوى الملغى للتعبد والنسبية . فنجد القديم ، كانت هناك نصوص نثرية تعاكس مركزة حياة اللغة ، وتخالف اتجاه قوى توحيد الإيديولوجيات اللفظية ، وتعمل على إيجاد كثرة لسانية تترجم الوعي بضرورة تعدد اللغات والملفوظات وتداخل الخطابات ، وتكشف عالماً أكثر اتساعاً وتعقيداً ليس بإمكان لغة وحيدة أن تعكسه . وهذا الوعي الكاليلي ، التسيي ، هو الذي تطورت بفوره نتيجة لأحداث وتحولات تاريخية ومعرفية ، حطمت المركزية اللغوية والأيديولوجية التي سادت في العصور الوسطى (الكشوفات الجغرافية والرياضية والفلكية ، عصر النهضة ، الثورة البروتستانتية ، الثورة الصناعية الخ) . مكانة اللغة ، إذن ، أساسية في نظير جنس الرواية عند باخтин ، ولكنها ليست اللغة - النسق ذات البنية الثابتة ، وإنما اللغة - الملفوظ - الكلمة - الخطاب ، المحملة بالقصدية والوعي والساترة من المطلقة إلى النسبية ، والتي تبعد عن دلالة المعجم لتحضن معاني المتكلمين داخل الرواية ، فتكشف لنا عن أنماط العلائق القائمة بين الشخصوس ، وعن القصدية الكامنة وراء كلامهم وأفعالهم . ونلنس الأهمية التي يولها باخтин للغة في الرواية من قوله التالي : « وإذا فقد الروائي الأرض اللسانية لأسلوب النثر ، وإذا لم يعرف كيف يرتقى باللغة إلى مستوى الوعي التسيي ، الكاليلي ، وإذا لم يستمع إلى الثنائية الصوتية العفوية ، وإلى الحولر الداخلي للكلمة الحية المتحولة ، فإنه لن يفهم ولن يحقق أبداً ، الإمكانات والمضلات الحقيقية للرواية » (١٩) .

وضمن هذه الاعتبارات النظرية العامة التي يحدد باخтин الرواية انطلاقاً منها ، نجد تعريفات أخرى يلتقي فيها مع منظرين آخرين سبقوه (هيجل ، الرومانسيون الألمان ، لوكاش) . وأكثر مانجد ذلك في الدراسة التي كتبها عن « المهكي الملحمي والرواية » (٢٠) حيث يورد تحديثات من هذا النوع : « الرواية هي الجنس الوحيد الذي يوجد في صيرورة ومايزال غير مكتمل » ، « .. لما كانت الرواية هي الجنس الوحيد الذي هو في صيرورة ، فإنها تعكس يثيق وجوهية وحساسية أكثر ، وبسرعة أكبر ، تطور الواقع نفسه : فَوَحْدَه الذي يتطور يستطيع أن يفهم تطوراً ما » .. لا تسعى الرواية إلى أن تتبأ بالوقائع ولا إلى أن تحمّن مستقبل الكاتب ومستقبل القراء وتؤثر فيه ، فلها مشكلاتها الجديدة والنوعية ، والملحح المميز لها هو إعادة التأويل والتقوم المستمرين . إن مركز دينامية الماضي ومركز إدراكه وتبريره ، قد انتقل إلى المستقبل .. » ... إحدى التيمات الروائية الداخلية الأساسية هي بالضبط ، عدم تلاؤم شخصيه ما ، مع مصيرها ووضعيتها .. » .. مع الرواية وداخلها ، ولِذَ ، إلى حد معين ، مستقبل الأدب يرُمته .. »

إن جميع هذه الاستشهادات تؤكد فكرة جوهرية ، عند باختين وعند آخرين ، متصلة بالطابع الجدلي ، المفتوح ، الذي يميز الرواية عن بقية الأجناس التعبيرية الأدبية . لكن باختين يُخصص تعريفاته العامة للرواية من خلال تحليلاته التفصيلية لمكونات الخطاب الروائي . وهذا الجانب هو الذي تتلوه الدراسات الخمس التي ترجمناها في هذا الكتاب لتقديم صورة مُثَقَّة عن منهج ميخائيل باختين وطريقة تحليله وه تأريخه « للرواية الأوربية ، وصياغته النظرية لبعض المقولات الإجرائية التي يقترحها لتحليل النص الروائي من الداخل . لذلك نود أن نتوقف قليلاً عند بعض المقولات والمصطلحات بهدف مساعدة القارئ على إدراك طبيعة المقاربة التي انتهجها في هذه الدراسات .

ربما كان العنوان الأدق لوصف هذه الدراسات هو « الخطاب في الرواية » (٢١) كما ترجمه تورودوف ، بدلاً من « الخطاب الروائي » الوارد في الترجمة الفرنسية التي اعتمدناها . ذلك أن المسألة الجوهرية التي تستقطب اهتمام باختين ، هنا ، هي تحليل سرورية تشخيص الخطاب داخل الخطاب الروائي ، أو كما عبر باختين عن ذلك ضمن إشكالية عامة :

« إذا كان موضوع الجنس الروائي ، النوعي ، هو المتكلم ومايقوله (أي كلمات تُنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار بوصفها لغة خاصة للتعلُّد اللساني) فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة » (٢٢) .

غير أن باختين ، وهو يتوغل في تحليل تفاصيل تشخيص اللغة تشخيصاً لغوياً ، لا يهفل « الأسئلة الجندرية المتعلقة بفلسفة الخطاب (..) أي حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصوغ من تعددية الصوت وتعددية اللغة » . من ثم فإن التشخيص الأدبي هو ، أساساً ، تشخيص الخطاب الآخر (الآخرين) ، اعتماداً على البارودها بين الملفوظات ، وعلى الأسلبة والمهكي المباشر : « ومايطبع جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص إلا أنه أيضاً مُشخَّص .. » ولتوضيح هذه السرورية المعقدة ، حلَّل باختين في فصل « التعدد اللغوي في الرواية » طرائق استحضار خطاب الآخر ، فابرز منها ، على الخصوص : اللعب الهزلي مع اللغات ، الخطاب الذي يأتي على لسان الكاتب المفترض (لا على لسان السارد الحقيقي) ، أقوال الشخصيات وماتخلقه من « مناطق » ، المهكي المباشر ، والأجناس المتخللة المدرجة في نص الرواية (شعر ، أمثال ، رسائل ، حكم ...) ، فهذه الأشكال تسمح بإدخال التعدد اللغوي وتتنوع الملفوظات إلى الرواية ، كما تجعل خطاب الآخرين حاضراً بكمية وافرة . وهنا التعدد اللغوي المشخَّص لتنوع الملفوظات والمستحضر لخطاب الآخر ، يُفيد في امتصاص تعبير الكاتب عن نواياه وجعله تعبيراً غير مباشر ، كما أنه يُحوّل خطاب الرواية إلى خطاب ثنائي الصوت : « إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائماً ذو صيغة حوار داخلي . هذا مايجده في الخطابات الهزلية والساخرة ، والبارودية ، وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخص ، وأخيراً في خطاب الأجناس التعبيرية المتخللة : فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ، ذات صيغة حوارية داخلياً . فيها جميعها ، توجد بذرة حوار كائين غير منتشر ، مركّز على نفسه ، هو حوار صوتين ، ومفهومان للعالم وحوار لختين .. » .

وفي فصل « المتكلم في الرواية » يتابع باختين تحليله للتشخيص الأدبي للغة ولخطاب الآخرين ، وطرائق نقل كلام المتكلمين نقلاً أدبياً إلى خطاب الرواية . إنه يلح على أن مابضفي الخصوصية على الرواية ويميز أسلوبيتها ، هو موضوع الإنسان الذي يتكلم وكلامه . فهذان العنصران الأخيران ، تتخذ منهما الرواية موضوعاً لتشخيص لفظي وأدبي ، وه المتكلم في الرواية هو دائماً ، وبل درجات مختلفة ، مُنتج إيديولوجيا ، وكلماته هي دائماً عنة إيديولوجية .. .

غير أن الأمر لا يتعلق بنقل حرفي لكلام الآخرين إلى النص الروائي ، بل لابد أن يتحول النقل إلى تشخيص أدبي يجعلنا نحس ، وراء كل ملفوظ منقول ، بطبيعة اللغة الاجتماعية وبمنطقها وضرورتها الداخلية ، ولأنقصد بلغة اجتماعية بمجموع العلامات اللسانية التي تتخذ إعطاء القيمة اللهجوية للغة وتقريرها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً يمكن أن يتحقق أيضاً في إطار لغة وحيدة لسانياً ، محيداً نفسه بتحويلات دلالية وبانتقاعات معجية . . وإلى جانب سياق التضمن وخطاب الكاتب في تشخيص لغة الآخر ، يُورد باختين ثلاث طرائق لتشييد صورة اللغة في الرواية :

- الحوار الخالص ، الصريح .

- التهجين : أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد ، والتقاء وعيّن لغويّين منفصلين ، داخل ساحة ذلك الملفوظ . ويلزم أن يكون التهجين قصدياً .

- تعالق اللغات والمفوضلات من خلال الحوار الداخلي : أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى ، من خلال إضافة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد اللغتين داخل ملفوظ واحد . وصيغ هذا التعالق هي :

الأسلية : أي قيام وعي لساني معاصر بأسلية مادة لغوية « أجنبية » عنه ، يتحدث من خلالها عن موضوعه : « فاللغة المعاصرة تُلقى ضرواً خالصاً على اللغة موضوع الأسلية ، فتخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل .. »

التصويح : نوع من الأسلية يتميز بأن المؤسّلب يُدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلية ، ملدته « الأجنبية » المعاصرة (كلمة ، صيغة جملة ، ..) .. متوخياً من وراء ذلك أن يختير اللغة المؤسّلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها .

الباروديا : نوع أساسي من الأسلية يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخصة مع مقاصد اللغة المشخصة ، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها . لكن يشترط في الأسلية البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطاً وسطحياً ، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كلّ جوهرية مَالِكٍ لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي تُؤشّرت عليها .

ولاشك أن هذه المسألة هي من الإضافات الهامة التي قسمها باختين في مجال تحليل وجود الخطاب

والمفوضات داخل الرواية ، والتقاط طرائق التشخيص الأدبي للغات « الأجنبية » عن لغة الكاتب .
وهنا ما يجعل من الرواية مجال صهر للتأثيرات المتبادلة ومجال توليد للمعاني الجديدة : « في الرواية ،
يتم التعرف إلى لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، والتعرف ، داخل رؤية الآخر للعالم ، على رؤيتها
الخاصة . وفي الرواية أيضا تقع ترجمة إيديولوجية « لِللغة الآخرين ، ومجلوزة « أجنبيتها » التي ليست
سوى غرضية وخارجية ، وظاهرية » .

إن السمة المنهجية الأساسية التي تطبع هذه الدراسات - كما لاحظ تودوروف (٢٣) - هي اعتمادها
على التحليل وعلى مقولات ومصطلحات لوصف سجل الروايات التي تُعرض لها . وبذلك فإن قراءة
باختين لتاريخ الرواية الأوربية هي قراءة تحليلية وصفية ، مُنطلقة من تصور نظري ، أكثر مما هي
تنظيم يُسقي يؤكد وجود نظام داخل التغير ، ويسمح بالتنبؤ لمستقبل الأدب والرواية ، على غرار
منهجية هيجل . من ثم فإن النتائج الجزئية التي يصل إليها باختين في قراءاته التفصيلية ، تنكس
بدورها أهمية كبيرة لأنها تفتح الطريق أمام آفاق أخرى لتنظيم الخطاب الروائي . وهذا ما نجده في
استخراجه لمغامرات الرواية وأجناسها المتفرعة مع تقديم تعريفات مُميزة لها ، على نحو ما فعله في دراسة
« خطان أسلوبيان للرواية الأوربية » . ففى هذه الدراسة يورد ما يقرب من سبعة عشر مُغايروا :

١ - نصوص العصر القديم (مثل الجحش الذهبي) .

٢ - الرواية السفطائية .

٣ - رواية القرون الوسطى .

٤ - رواية الفروسية .

٥ - الرواية الباروكية .

٦ - الرواية الرعوية .

٧ - الرواية الغزلية .

٨ - رواية السمرة .

٩ - رواية السمرة - الذاتية .

١٠ - رواية الاختبار .

١١ - الرواية الرسائية .

١٢ - الرواية الشطارية .

١٣ - رواية الإثارة .

١٤ - الرواية الهزلية .

١٥ - رواية التكوين والتعلم .

١٦ - رواية المفارقة .

١٧ - رواية الاعترافات .

وفي التحليلات والتعريفات المقتضبة التي يوردها باختين لهذه المغامرات الروائية ، يعبر عن صعوبة
إدماج « النثر الروائي للعصور القديمة في « بنية الرواية التركيبية والتماتيكية » ، ولذلك فإن تحليله

لذلك النصوص القديمة اتجه بالأخص إلى الكشف عن بذور النثر الثاني الصوت بوصفها عناصر هامة كانت وراء تبلور معظم مغايرت الرواية في الأزمنة الحديثة . ومن ثم ، يمكن القول بأن المبدأ النظري الجوهري في نظرية الرواية عند باختين هو اللغة ذات الوعي الكاليلي التسيبي ، التي وجدت في النثر الروائي ، ثم في الرواية ، شكلها التعبيري الملهم من أجل تحطيم مطلقة اللغة الواحدة والوحيدة . وهكذا فإن : « اللغة التي كانت قديماً ، تجسداً لأبجاذل ، ووحيداً ، للمعنى وللحقيقة ، قد صارت أحد اختراعات المعنى الممكنة » .

أود أن ألفت نظر القارئ إلى أنه يستطيع أن يجد في « تحليل رواية » البحث لتولستوي (٢١) التي أضفتها إلى دراسات « الخطاب الروائي » ، نموذجاً للتحليل التطبيقي عند باختين : فهو إلى جانب تمييزه النظري لرواية بحث بوصفها رواية اجتماعية - إيديولوجية ، قد ربط بين التبدلات الاجتماعية والسياسية ، وبين التحول الفني الشكلي عند تولستوي ، مع إبراز الأطروحة الإيديولوجية التي تعبر عنها « بحث » كرواية انتقادية ، داعية إلى مثل أعلى طوبوي .. وقد اعتمد باختين في تحليله على مستويات السرد ، وتشخيص اللغات « الأجنبية » وتفصيل اللوحات الاجتماعية .

ولاشك أن مزاجاً باختين بين تحليل النصوص ، وبين تحديد المصطلحات والمقولات النظرية استأداً إلى الماركسية المتخفة على الألسنة والأسلوبية والسيماية ، بهدف إبراز الطابع القيري لدى الإنسان من خلال جدلية الفردي والاجتماعي ، هو ما يُعطى لكتابات باختين عن الرواية قدرتها الخاصة على ملاحقة الإشكاليات في صيرورتها وتحولاتها .

مابعد باختين .. راهنية باختين

لقد أولينا الاهتمام ، في هذه المقدمة ، للمجال النظري المشترك الذي تلتقي عنده تحليلات وتنظرات نقاد وفلاسفة جعلوا من الرواية أداة معرفة ، وشكلاً تعبيرياً كاشفاً لتحولات عميقة في بنيات المجتمع ورؤياه للعالم .

لكن هذه القراءة في نظرية الرواية تظل جد ناقصة بدون الإشارة إلى « نظريات » الروائيين أنفسهم سواء في شكل مقالات وتعليقات أو في شكل حوارات وتحليلات مُدمجة ضمن بنية الروايات التي كتبوها ، على نحو ما فعل بروس في أحد أجزاء « البحث عن الزمن الضائع » أو مثلما نجد في « مزيجو النقود » لأنثريه جيد .. (٢٥) .

والواقع أن الروائيين أنفسهم هم دائماً وراء تحولات الرواية ، وبالتالي وراء اتساع تصوراتها النظرية وإعادة تحديد وظائفها وألفها على يد النقاد والفلاسفة . ففي أواخر القرن التاسع عشر ، عندما بدأت الرواية الأوربية تفرض في اجترارية الواقعية والطبيعية ، جاءت خلدوس نيتشه وفلوبير (٢٦) يثوثر على إمكانات كامنة في النفس واللاواقع واللغة . وفي بدايات القرن العشرين ، كان هناك أكثر من روائي (بروس ، توماس مان ، جونس ..) يعملون بترأس ، وبدون تنسيق ،

على إنجاز أعمال تلتقي مع بعض تصورات الناقد الفيلسوف جورج لوكاش في كتابه « نظرية الرواية » .

ومنذ ذلك الحين ، وباستثناء روايات التسلية ، أصبح الروائيون واعين بأهمية الشكل وعلاقته بالرؤية والواقع والتخيل ، وأصبح التفكير النظري في الرواية جزءاً ملتصقاً بإنتاجهم . غير أن معظم تلك النظريات هي نظريات جزئية أو موضعية تجيب على أسئلة محدودة ، أو تقترح « حلولاً » لمعضلات تصل بِتَقْيَةِ الرواية . وهذا ما يمكن أن نجد له نماذج في نظريات « الرواية الجديدة » ، ولى بعض مقالات جان بول سارتر الجدالية أو في استخلاصات النقاد لنظرية متكاملة عند روائي واحد .. (٢٧)

ومع ذلك ، فإن النقد الحديث يخصص حيزاً كبيراً للتفكير في نظرية الرواية وبلورة شعرية روائية لتحليل مكوناتها وبنائها وعناصر صوغها التخيلي . وهو تفكير يستعين بمختلف المناهج والمعطيات العلمية خاصة في مجالات الألسنة والسميالية ، والشعرية ، والتحليل النفسي ، والسوسيولوجيا . ذلك أن الرواية ، بوصفها موضوعاً للمعرفة (معرفة تاريخ الأدب ومعرفة علائق الإنسان بنفسه وبالأخرين ..) وبالنظر إلى تركيبها المتعدد العناصر ، وفقدتها على المسألة والتساؤل ، توجد في ملتقى طرق خطابات مختلفة وفروع معرفية متباينة .

إن معظم النقاد الذين يهتمون اليوم بتحليل الرواية ونظريتها ، من أمثال كريستفا ، وتودوروف ، وجينيث ، ونزافا ، وفيليب هامون ، وفلاديمر كرزنسكي ، (٢٨) يتخذون أفقاً تحليلياً لمُجاوِزة الفصل بين بنية الرواية ودلالاتها عبر - اللسانية ، بين عناصر خطابها ، والأبعاد السوسيولوجية لشعرتها وسميالياتها .. وهو نفس الأفق الذي كان ميخائيل باختين ، منذ ثلاثينات هذا القرن ، رائداً في الدعوة إليه ووضع أسسه الأولى .

ومن ثم راهنية باختين .

ونحن لانقصد بالراهنية الصِّلَاحَةُ المطلقة لنظرية باختين ولقولاته ومصطلحاته ، وإنما نؤثر أطروحاته ومنهجيته على عناصر حيوية صالحة لأن نحسب البحث والتحليل في مجال نظرية الرواية . ونشأ مع جوهر منهجية باختين ، فإن نتائجه لا يمكن أن تكون إلا محدودة ومُتَطلِّبة لمُتابعة التحليل والتفكير والتعديل ، على ضوء ما استجد من إنتاج روائي ومن نظريات معرفية (خاصة وأن باختين لم يتناول بالتحليل روايات أساسية كُتبت في القرن العشرين) . ومن شأن تطور الإنتاج الروائي أن يُنسَب المصطلحات والمفاهيم النظرية .

وبالنسبة للرواية العربية ونقدتها ، فإننا نعتقد أن نظريات باختين وكتابات يمكن أن تكون محطة هامة في مسارها نحو التطور والتجديد . ذلك أن ميخائيل باختين ، ابتداء من عشرينات هذا القرن ، وأجدة نفس الأسطة التي بدأت تقاظت العربية تواجهها منذ الستينات ، وما تزال ، عبر التعرف - للتأخر دائماً - على مناهج الألسنة والبنوية والسميالية والشكلانية .. ومن موقعه داخل ثقافة لها خصوصيتها

وفي سياق مجتمعي معيّن ، قُدم أجوبة نقدية وفكرية على جانب كبير من الأهمية ، نستطيع أن نتفاعل معها وأن نُحوّلها إلى محمّية لتذكّر نقديّ مُخصّص . وفي هذا الإطار ، لُورد الملاحظات التالية :

١ - إن الرواية ، عند باخтин ، جزء من ثقافة المجتمع . والثقافة ، مثل الرواية ، مكونة من خطابات تُعبرها الذاكرةُ الجماعية ، وعلى كل واحد في المجتمع أن يحدد موقعه وموقفه من تلك الخطابات . وهذا هو ما يفسر حواجة الثقافة وحولية الرواية القائمة على تنوع الملفوظات واللغات والعلامات ... ومن هذا المنظور لا تنظر الرواية صنعةً وعناصر تقنية تُكتسب . إنها ، قبل كل شيء ، إدراك لأهمية اللغة/ اللغات داخل المجتمع ، وفي التراث المكتوب والشفوي ، وصياغة للحوار بين الذات الساعية للمعرفة وبين العالم الخارجي . وجميع « المظاهر » في الحياة ، كما في الرواية ، تسفنا على قراءة الإيديولوجيات المحيطة بنا ، خاصة إذا فهمنا الإيديولوجيا بالمعنى الذي أعطاه لها باختين :

« نقصد بالإيديولوجياً ، مجموع الانكسارات والانكسارات داخل المخ البشري ، للواقع الاجتماعي والطبيعي الذي يعبر عنه ويُعبّر بواسطة الكلمة ، والرسم ، والخط أو بشكل سيميائي آخر . من ثم عندما نقول إيديولوجيا : فإن ذلك يعني ، داخل إشارة ، أو كلمة ، أو علامة ، أو خط بياني ، أو رمز ، الخ .. » (٢٩) .

وهذا عنصر يجب أن يستحضرو الروائي العربي وناقده ، سواء عند صوغ التكلمين في الرواية أو عند تحليل كلامهم .

٢ - يعتبر باختين الروائي منتجاً للمعرفة ومحوّراً لثقافته ومجتمعه . ومن ثم ، فإن إنتاجه لا يمكن أن يكون مادة « محايدة » تتلقفها الأسلوبية التقليدية لتصفها وصفاً لسانياً أو تبرز مدى تفرداها التصويري والمجمعي . فالرواية جسم مركب من اللغات والملفوظات والعلامات ، والروائي هو منظم علائق حولية متبادلة بين اللغات والأجناس النصّية ، بين لغة الماضي ولغة الحاضر والمستقبل .

لأجل ذلك ، فإن ناقد الرواية مطالب بأن يحلل مجموع تلك المكونات في تشابكاتها وتظاهراتها واستدلالاتها الدلالية . ذلك « أن حلّ المشكلات الأسلوبية يفترض ، قبل كل شيء ، نفاذاً أدبياً وإيديولوجياً عميقاً إلى الرواية . وهذا النفاذ يستجع كذلك تقويماً للرواية لا يكون فقط تقويماً أدبياً بالمعنى الضيق ، بل أيضاً تقويماً إيديولوجياً لأنه لا يوجد فهم أدبي غير تقويمي » (٣٠) .

وتمثل أهمية هذه الملاحظة ، بالنسبة لنا ، في أن يُقلع الروائي العربي عن اصطناع البراعة واختيار الطرائق السهلة ، وفي أن يستعيد الناقد مسؤوليته في إنتاج المعرفة والإنصات لما تقوله الروايات بعيداً عن الاختزال والتصنيفات المسبقة .

٣ - نعوّذنا على الدعوات التي تنادي بضرورة خلق « نظرية » في النقد العربي ، وفي « الرواية العربية » ، حفاظاً على خصوصيتها « وحماية » لهويتها الثقافية من الأستلاب والتقليد ...

وأظن أن هذا الطرح لا يخلو من مغالطة وتجرّد . فالأمر لا يتعلق بـ « وضع » نظرية تستجيب لخصوصية مُثرومة ، ناجية ، وإنما يَبْهِي الرواية تاريخاً ونظرية ونصوصاً ، والاستفادة من حصيلة تجارب

الرواية في ثقافات أخرى من أجل تدعيم مسيرة الرواية العربية نحو المصق والاكتمال والتنوع . وأظن أن مايقدمه باحثين ، في هذا المجال ، على جانب كبير من الأهمية . فهو يعتبر : « أن كل خصوصية هي خصوصية تاريخية ، وصيرورة الأدب لا تتمثل في لُموه ونحولاته داخل الحدود الثابتة لخصوصيته وحدها ، بل إن الأدب يُفلق حتى تلك الحدود .. » (٣) .

لذلك فإن خصوصية الرواية العربية مرتبطة بقدرتها على أن توجد داخل التاريخ وجوداً إشكالياً ، مضاعلاً ، وعلى أن تعتمد التاريخ لحل مشكلاتها . ومن هذا المنظور ، فإن العودة إلى نصوصنا الثرية القديمة ، والبحث عن عناصر سردية وتشكيلية وتحليلية في التراث ، تكون عودة مخصصة على ضوء مايقترحه باحثين في مجال محاورة لغات الماضي وملفوظاته ، وفي مجال وعي مخاطر « تكريس » اللغات ، وإعادة تثير الخطابات والنصوص ...

إن الرواية في صيرورة مستمرة ..

والخصوصية - ومنها خصوصية الثقافة والأدب - لا تتبلور إلا بوغي التاريخ - الصيرورة .

ذلك بعض ماتضيقه لنا هذه الدراسات .

محمد بركة

يونيو ١٩٨٦

- (١) ورد في كتاب المطلق الأدنى ، تأليف وترجمة لابران ونانسي ، سوي ، ١٩٧٨ ، ص ٢٢
Ph. Lacombe Labonté J. L. Nancy: L. Absolu bilatéral, scull, 1978
- (٢) انظر كتاب : المطلق الأدنى : نظرية الأدب عند الرومانسية الألمانية ، تأليف وترجمة : فيليب لاکو - لابران ، و : جان - ليد نانسي ، نشر لوسوي ، باريس ، ١٩٧٨ مصدر مذكور .
- إن هذا الكتاب يقدم تحليلاً جديداً ونصوصاً لم تكن مترجمة إلى الفرنسية عن هذه الحركة التي وضعت منذ نهاية القرن ١٨ ، أسئلة عميقة حول طبيعة الأدب والكتابة والأجناس التصويرية والحداثيّة ، وكانت لها ممارسات مميّزة أضفت على تجربتها صفة الطلائعية والخصوصية ، وخاصة فيما يتصل بالكتابة : الجماعة ، بدون إثبات ، ملكية ، النصوص ، وأيضاً ما يتصل بشكل : الشفرات .
- (٣) انظر : هيجل ، الإستيقا ، فلاماريون ، ج ٣ ترجمة S. Jankélévitch ص ٣٤٧ .
- (٤) هيجل ، المرجع المذكور ؟ ص ٣٤٨ .
- (٥) اعتمدنا على الترجمة الفرنسية le théorie du roman من إنجلز جان كلود فواي ، نشر كوتني ، باريس ١٩٦٣ .
وفي التقديم الذي كتب لوكاش للترجمة الفرنسية ، أوضح أنه كتب « نظرية الرواية » خلال الفترة المترلوحة بين ١٩١٤ و ١٩١٥ ، ونشر ، أول مرة ، في برلين العام ١٩٢٠ . وفي هذه المقدمة يُبرز المؤلف ما يفصله ، عن كتابه بعد أن أصبح ملوكسياً منذ ١٩١٧ ويلخص انتقاداته لنظريته في الرواية ، في أنها جمعت بين « أخلاق يسارية وإستولوجيا يمينية » ص ١٦ . لكن تتصلّ لوكاش من كتابه ، لا يلقى أهميته ، ليس فقط من الناحية التاريخية للفكر الفلسفي ، بل وأيضاً في مجال الإستيقا والتظير ، لأن نظرية الرواية اشتملت على عناصر هامة ، خاصة ما يتصل بالبنية الروائية (الشكل الدال) ومفهوم الزمنية بوصفها ديمومة ..
- (٦) هنا استنتاج نُورده لوسيان كولدمان في الدراسة المثبتة بآخر كتاب « نظرية الرواية » تحت عنوان « مدخل لكتابات لوكاش الأولى » من ص ١٥٦ إلى ١٩٠ . وفي هذه الدراسة ، يوضح كولدمان مدى استفادته من لوكاش في تشييد تصوره النظري للرواية وللبنوية التكوينية .
- (٧) نظرية الرواية ، ص ٤٠ .
- (٨) نظرية الرواية ص ٤٩ .
- (٩) المرجع المذكور ؟ ص ٦٨ .
- (١٠) خصص لوكاش لهذه المسألة فصلاً يحمل عنوان : « شكل الرواية الداخلي » (ص ٦٤ - ٧٨) ، وفي هذا الفصل يوضح أنه البنية « المتقطعة » وغير الخالصة للرواية تعود إلى أسباب صيغة تتصل بتلاقي الفرد بالكلية وبالجمريد ، في شروط المضطربة الحديثة ، وهذا ما يجعل

من البنية الروائية بنية ، شكلاً ، للذباب .. وقد ألغ لو كاش على دور « السخرية » L'ironie بمفهومها الضيق ، في إقطة البدء الروائي الداسلي ، لكننا لم نعرض لهذه النقطة لأنها تحتاج إلى مجال توسع . وقد احتسنا على هذا الفصل في تقديم أهم عناصر بنية الرواية الداسلي . (١١) ، ٢٠٢ ، ص ٧٩ .

(١٢) تشمل « نظرية الرواية » على قسمين : ١ - أشكال الأدب الملحمي الكبير في علاقته بالمضرة ، حسب كونه كلاً متبهاً ومطلقاً ، ثم أنه أدب إشكالي . ٢ - محاولة لفهم الشكل الروائي .

وإذا كان القسم الأول هو الذي يضع الأسس والمفاهيم النظرية ، فإن القسم الثاني ، إلى جانب تحليله للشعور لبعض المذاج ، يحوي أيضاً على توضيحات نظرية ، خاصة ما يتعلق بالرمزية والذئبونة .

(١٣) ، ٢٠٢ ، ص ٨٤ .

(١٤) يتحدث كوليمان في معظم كتبه عن استغلاته من تحليلات لو كاش وتنظراته . انظر مثلاً ، كتابه « من أجل سوسولوجيا للرواية » . (١٥) لنا متفقين مع الرأي الذي أورده ريمر روشليتز في كتابه « لو كاش الشاب » عن كون باحثين لا يبدو أن يكون تلميذاً للوكاش ، وشع بعض الأفكار التي طرحها لو كاش في كتابه « نظرية الرواية » ، وأن لو كاش قد أشار إلى نهاية الرواية المونولوجية وبداية الرواية الحوارية مع دوستويفسكي ... فمثل هذا الاستنتاج يفسل الاختلاف الواضح بين طرح لو كاش الفلسفي المبني ، وبين منهجية باحثين الأسلوبية الاحتمالية - وهذا ما يستتبع في الفقرات التي خصصناها لباحثين .

انظر كتاب : Rainer Rochlitz: le Jeune Lukacs: théorie de la forme et philosophie de l'histoire ed. Payot, Paris, 1983, P. 277

(١٦) انظر : Tzvetan Todorov: Mikhaïl Bakhtine le principe dialogique suivi de: Ecrits du Cercle de Bakhtine ed. Seuil 1981, p. 42

(١٧) كريزنسكي : Carrefours de signes: Essais sur le roman moderne ed., 1981, p. 311

(١٨) لقد ناقش هذه النقطة تودوروف من خلال الربط بين تحديد باحثين للحس الروائي وعلاقته بالزمان (الكرونوتوب) تنبهاً إلى أن باحثين لم يعم كبراً بتحديد معنى الرواية . انظر كتابه عن باحثين ، مرجع مذكور ، ص ١٢٣ وما يليها .

(١٩) من دراسة « الفصل اللغوي في الرواية » المترجمة في هذا الكتاب . (٢٠) إستيفاء الرواية ونظريتها ، ص ٤٣٩ وما يليها .

(٢١) يشير تودوروف إلى ذلك في كتابه عن باحثين ، موضعاً بعض الصعوبات والانتقادات التي تنشأ من الترجمة غير الدقيقة . ولكننا أغنيا على الترجمة الأولى لوجود التقاء بين المعنيين ، عند نهاية التحليل : ما لخطاب في الرواية هو أيضاً صورة للخطاب الروائي .

وهناك مصطلح آخر قلّم له تودوروف ترجمة معبرة للترجمة التي اعتمدها ، وهو مصطلح hétérologie (نوع الملقطات) بها ترجمة التي اعتمدها تستعمل Plurilinguisme (التعدد اللغوي) . لذلك نرحر أن يأخذ القارئ ذلك في الاعتبار حتى يفهم عبارة التعدد اللغوي أيضاً بمعنى تعدد الملقطات والمطابات .

(٢٢) جميع الاستشهادات التي سنستعملها ، ولادة في الدراسات المترجمة بهذا الكتاب .

(٢٣) ، ٢٠٢ ، ص ١١٨ .

(٢٤) هذه الدراسات ترجمناها عن الترجمة الفرنسية التي ألحقها تودوروف بكتابه عن باحثين ، وهي من إنجاز جورج طرابنكو بمساعدة جونيك كاتنو . عنوان الدراسة بالفرنسية Préface à Réverrection

(٢٥) معلوم أن مارسيل بروست كتب عدة مقالات عن الرواية وخاصة في خصوصية المحادثة الناقد سانت بوف التي أفضت به إلى العثور على أسلوبه الروائي الخاص .. (انظر كتابه : ضد سانت - بوف) . وفي حرة خاص من روايته الكبيرة ، يحمل عنوان « الزمن المستعاد » ، يتحدث بروست عن علاقة الرواية بالزمان ، ويرسم ملامح لمفهومة العلم .

أما أنثريه جيد ، فقد كتب بترافق مع كتاباته لرواية « مزيج النقود » ، يرميات عن الرواية تصنع طرح بعض المشكلات التي اهتمت عند الكتاب ، كما تتضمن رأيه في الرواية بصفة عامة . وتتضمن الرواية نفسها فصلاً عن الرواية والواقع من خلال مذكرات إيفلورد (انظر الحاشية ، ١٣١ ، ص ١٧٩ ، إلى ١٩١ . نشرت هذه الرواية لأول مرة سنة ١٩٢٥) .

(٢٦) تقدم لنا رسائل ظهير إلى أصديقه وصديقاته ، صورة عن نظمته إلى كتابة رواية حديثة مختلفة تماماً عن روايات الانجاعات والفلسف الأدبية السائدة آنذاك . كذلك ، فإن نقله بين أساليب وأشكال مختلفة في رحلته الروائية ، تؤكد ذلك الاهتمام النظري بالرواية

(٢٧) كما نعلم ، فإن معظم كتاب « الرواية الجديدة » فرنسا ، نشروا دراسات حول تصورهم النظري للرواية التي يكتبونها (ميشيل بنور ، آلان روب كريبه ، غالي ساروت ..) .. وبالنسبة لسارتر ، عند بعض تصوراته عن الرواية في كتابه « مواقف » حيث يخلل رواية جون دون باسوس ١٩١٩ ، وحيث يخاضم فرانسا موريك حول مفهومة للرواية ...

لما بالنسبة لاستخلاص النقد لنظرية رواية عد أحد الروائيين ، فإننا نذكر ، مثلاً إلى كتاب « لورانس الصحيب » للنقد فلاديمير فولكوف (نشر جوايلز - وأج دوم - ١٩٨١) حيث يخلل فولكوف روايات لورانس فرائيل وينهي إلى وجود « نظرية للرواية النسبة » عند لورانس ، تقوم على ثلاثة عناصر :

١ - خلق شكل مُربع الأحاد حيث لا يُقَدَّم الزمان في نفسه الحقيقي ، وإنما من خلال أجراء ديمومة مُفَرَّغَة بحسب ضرورات ليست هي الضرورات الزمنية .

٢ - استعمال منظور تكميلي يسمح باستخدام المتراس المختلف ووجه الشيء نفسه .

٣ - الإقرار بأن الرواية هي رواية وليست قصة مرئية معانة ، مثلما أن اللوحة (في الرسم) ليست منظرًا مرئيًا .

(٢٨) من المحاولات الأساسية ، الحديثة ، في نظرية الرواية ، كتاب كريستسكي بعنوان : « تلقى العلامات : محاولات في الرواية الحديثة » نشر مونتري ، ١٩٨١ . وهو محاولة للعودة سيميائية تطبيقية تبرز تطور استراتيجيات السرد ، والبناء وتوليد المعنى . وهو كتاب يجمع بين النظر والتحليل ، ويبحث على قراءة أهم النصوص الروائية المعاصرة في أوروبا وأمريكا اللاتينية . وقد استفاد كريستسكي من تحليلات بلحج .

(٢٩) أورد هذا الصحيف ترجمتان قصورتان في كتابه : مبحث : المبدأ الخواري ، سوي ١٩٨١ ، ص ٣٢ .

(٣٠) من دراسة « عطفاً أسلوبيان للرواية الأوروبية » ، منشورة في هذا الكتاب .

(٣١) إستيقا الرواية ونظريتها ، ص ٤٦٧ .

معجم الاصطلاحات

Aperceptif	المُفَرَّك
Aphorisme	قول مأثور
Blvoque	ثنائي الصوت
Canonisation	تكريس
تفيد كلمة canonisation معنى التقديس ولكن السياق يفيد تكريس لغة من اللغات	
Caste	فئة مغلقة
Centralisation	مركزية
Centrifuge	ناهد (طارد)
Centripète	جاذب (نحو المركز)
Compositionnel	مركَّب
Consonance	تناغم
Contrebalancer	وَلَزَنَ
Dialogisation	صوغ حوارى
Diatribes	القدح اللاذع
Discordance	نشاز
discours- rayon	خطاب - شعاع
Ennoblement	تجميل اللغة
يستعمله باحثين كمرادف لما يحقق أدبية النص du langage	
Etrangère : angue	لغة أجنبية
Fabliau	حكاية شعبية
Genre	جنس (أدبى ، تعبوي)

genre intercalaire

الجنس المتخلّل

المقصود ، الجنس الأدبي أو التعبيرى المضاف إلى الرواية في خترات ظهورها أو غمورها وغمولاتها .
وهذا المصطلح متصل بفهم باختين للنص الروائي الذي يعتبره نسيجاً مكوّناً من مجموعة أجناس
تصيرية . لذلك آثرنا الجنس المتخلّل على الجنس المضاف . لأنه يلتحم بنسيج النص الروائي .

Hagiographie

قداسة (سير القديسين)

Histologique

نسيجي

Hybride

هجين

Hybridité

هجانة

Hybridisation

تهجين

نبه إلى أن التهجين عند باختين لا يقتصر بأية دلالة سلبية أو تنقيصية ، بل يصبح التهجين عنده
عنصراً إيجابياً مولداً للجديد . وعلى هذا الأساس يعرف التهجين بأنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل
ملفوظ واحد ، وهو أيضا التقاء وعَيْن لغويتين مفصولتين بحقبة زمنية ، وبفارق اجتماعي ، أو بهما
معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ ولا بد أن يكون قصدياً .

Idéologème

عينة ليدولوجية

Incompréhension

لافهم

Individualisation

تفريد (إضفاء الطابع الفردي المميز)

Interrelation

تعالق (كل الملفوظات تتبادل العلاقة بكيفية أو بأخرى)

Intersection

تقاطع

Intentionnalisation

توفير القصدية

Jargon

رطانة

Maniérisme

تلفظ متصنع

Materiau

مادة بناء

Mélodie

رخامة

Monosémique

أحادي الدلالة

Motivation pseudo- objective

تعليل موضوعي مزعوم

Objectal

غيري

Objectivation

توضيح [إخفاء الموضوعية]

Orchestration

تنسيق

Parodisation

الصوغ البارودي

Parodie ، عند باختين ، هي نوع من الأسلبة ، تكون فيها قصيدة اللغة المشخصة متعارضة مع
مقاصد اللغة المشخصة مما يجعل اللغة الأولى تعمل على تحطيم الثانية . ويشترط في الباروديا أن تعيد
خلق لغة بارودية وكأنها كلّ جوهرى متوفر على منطقته الداخلي ، وكاشف لعالم متفرد مرتبط بالغة

التي كانت موضوعاً للبارودها ..

Parole autoritaire

كلام آمر

Parole persuasive

كلام مقنع

Pathos

باتوس ، مثير الانفعال

استعملنا ، أحياناً ، كلمة باتوس بدلاً من ترجمتها ، وفي أحيان أخرى استعملنا إثارة الانفعال . وقد اعتمدنا في هذه الترجمة على الشروح الواردة في الترجمة الأخيرة لكتاب الشعر لأرسطو ، ص ١٤٨ ، وأيضاً على التفسيرات التي يوردها أرسطو في « الخطابة » مميزاً بين *ethos* (الطابع المميز للخطيب) والباتوس (ما يحدث الانفعال في الجمهور) واللوغوس (التفكير المنطقي) .

Pathétique (discours)

خطاب مؤثر ، خطاب باتوسي

Philosophème

عينة فلسفية

Plurilinguisme

تعدد لغوي تعدد لساني

وحسب ملاحظة لتودوروف ، فإن المصطلح الذي يستعمله باختين بالروسية ، يمكن أن يفيد تنوع الملفوظات ، وتنوع أنماط الخطاب الاستدلالية :

hétérologie

تعدد الدلالة ، تعدد المعنى

Polysémie

réaccentuation

إعادة التبر

يستعمل باختين مصطلح إعادة التبر بمعنى خاص ، إذ نجعلُهُ ، إلى جانب التكريس ، عنصراً أساسياً في تحويل الظاهرة اللسانية وتحويل « وجوه » الرواية . ومن ثم فإن سهرورة إعادة التبر قد تكون سالبة أو موجبة ، فهي تُشوه فهم أسلوب الرواية أحياناً ، وأحياناً أخرى تضيف عليها دلالات جديدة . وفي تاريخ الأدب ، يكتسب مفهوم إعادة التبر دلالة كبيرة ، لأن كل عصر يُعيد ، على طريقته ، تبر أعمال أدبية تنتمي إلى ماضي قريب أو بعيد ، فيعيد إبرازها اجتماعياً واهديولوجياً .. وكثير من الشخصيات الأدبية الجديدة هي مخلوقة من إعادة تبر أعمال قديمة ...

Réfraction

انكسار ، حَرْف

يرى باختين أن من السمات الأساسية للكاتب الروائي ، التحدث عن نفسه في لغة الآخرين ، والتحدث عن الآخرين من خلال لغته الخاصة به . ومن ثم فإن الروائي يلجأ إلى عدة وسائل لتكسير لغة وحرفها حتى لا تبدو مباشرة أو أحادية . ومن ثم فإن التعدد اللغوي والشكلي يحقق انكسار نواها الكاتب ، كما يضمن ثباتية الصوت للنص الروائي ...

Roman d' apprentissage

رواية التعلم

Roman à sensations

رواية الإثارة

Roman de chevalerie

رواية الفروسية

Roman d' éducation

رواية التربية

Roman d' épreuve

رواية الاختبار

Roman de formation	رواية التكوين
Roman de galant	رواية الغزل
Roman humoristique	الرواية الهزلية
Roman pastoral	الرواية الرعوية
Satire	أهجية ساخرة
Sentence	حكمة
Sentimentalisme	عواطفية
Stratification	تنضيد (تنضيد تراثي)

آثرنا ترجمة هذه المصطلح بـ « تنضيد تراثي » لأن باختين يستعمله في سياق إبراز قصيدة الروائي عند تعدد اللغات وتوظيف الأجناس التعبيرية المتخلطة وحرف لفته الخاصة .. بهدف جعل لغة الرواية نسقاً من اللغات منظماً أدياً . ومن ثم فإن التنضيد يكون تراثياً حسب قصيدة الكاتب ورؤيته .

أسلبة .

الأسلبة ، عند باختين ، تندرج ضمن التهجين القصدي الذي هو إحدى طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية . وتتميز الأسلبة عن التهجين بأنها لا تحقّق توحيداً مباشراً للفتين داخل ملفوظ واحد ، بل الأسلبة لغة واحدة مُحَيَّنة وملفوظة ، لكنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . وتلك اللغة الأخرى تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبداً . وفي الأسلبة نجد وعين لغويتين مُفردتين : وعي مَنْ يشخص (وعي المؤسّس) ، ووعي مَنْ هو موضوع التشخيص والأسلبة ...

الخداع السار

مقولة يضعها باختين في مقابل الكذب الباتوسي (joyeux supercherie) ويقصد بها لغة الخلفي البال ، الفرحان الذي يعمد إنتاج خطاب باتوسي بارودي ..

التباعد المفرط ، إفراط تباعد

نقل (الكلام)

يُولى باختين أهمية خاصة لنقل كلام الآخرين ومناقشته . ويرى أن كلامنا يشتمل بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتعيز متباعدة . وتصل مسألة نقل الكلام بمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر ..

مُغاير :

بدل هذا المصطلح على النوع المميّز داخل الجنس التعبيري الأساسي . من ذلك ، بالنسبة للرواية ، مغايرات : رواية المشكلات ، الرواية التاريخية ، الرواية النفسية .. كل واحدة هي مغاير متفرع عن « الرواية - الجنس »

تنويع

يختلف التنوع عن الأسلبة في أنه يُدخل مادة للغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ، وبمجمع العالم المؤسّلب بعالم الوعي المعاصر ويضع موضع الاخبار اللغة المؤسّلبة ، وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها ..

الفلسفية المعاصرة والرواية

تجريد

تُوجّه هذه الدراسة فكرة التخلص من القطيعة القائمة بين « شكلانية » مجردة و« إيديولوجية » ليست أقل تجريداً ، وكلاهما طريقتان مُكرّستان في دراسة الفن الأدبي .

إن الشكل والمضمون شيء واحد داخل الخطاب المُعبّر بمثابة ظاهرة اجتماعية : هو اجتماعي في مجموع مجالات وجوده وعناصره ، ابتداءً من الصورة السمعية ووصولاً إلى التصنيفات الدلالية الأكثر تجريداً .

لقد وُجّهنا تفكيرنا هذا ، إلى الإلحاح على « أسلوبية الجنس الأدبي » . ذلك أن التمييز بين الأسلوب واللغة من جهة ، وبين الجنس التعبيري من جهة ثانية ، قد أفضى بالكثيرين إلى أن يدرسوا ، بالدرجة الأولى ، التناقضات الفردية والموجهة للأسلوب ، وإلى أن يتجاهلوا ثيرته الاجتماعية البديهيّة . هكذا ، فإن مصائر الخطاب الأدبي التاريخية الكبرى ، وقد رُبطت بمصائر الأجناس التعبيرية ، وَقَعَ حَجبُها وراء التاريخ الصغير للتعديلات الأسلوبية المتصلة بالفنانين وبالاتجاهات الفردية . لذلك فإن الأسلوبية لأنماذج مشكلاتها بطريقة جدية ، فلسفية واجتماعية وإنما تفرق نفسها في التفاصيل . إنها لا تعرف كيف تبيّن من وراء التحويلات الفردية ، الموجهة ، المصائر الكبرى الغفل ، داخل الخطاب الأدبي . وفي معظم الحالات ، تُقدم نفسها على أنها أسلوبية « فنّ داخل غرفة » ، فتجاهل حياة اللفظة خارج معمل الفنان ، أي وسط الفضاءات الشاسعة للساحات العمومية ، والأزقة والمدن والقرى ، والفئات الاجتماعية ، والأجيال والجُعب .

إن الأسلوبية لأنهم بالكلام الحي ، بل بتفصيله التسيجوي ، وباللفظة المجردة التي هي في خدمة قدرة الفنان على التحكم والتطويع . غير أن تناقضات الأسلوب تلك ، وقد أبعدت عن الطرق الاجتماعية لحياة اللفظة ، تتعرض حَتماً ، لتناول ضيق وتجريدي يتعذر معه أن نسيرها ضمن كلّ عضوي في إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية .

قبل القرن العشرين ، لم يكن هناك تناول دقيق لمشكلات أسلوبية الرواية ، فلم على الأصالة الأسلوبية للخطاب داخل النثر الأدبي .

لقد كانت الرواية ، أمدأ طويلاً ، موضوعاً لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريدية ، وبجبالاً لأحكام يصدرها الإعلاميون . كان هناك إهمال تامّ للمشكلات الملموسة ، أو أنها كانت تُدرس بسرعةٍ سطحية بدون الاعتماد على أيّ مبدأ . وكان خطاب النثر الأدبي مُعتبراً وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق ، فكان يُطبّق عليه ، بدون أيّ حس نقدي ، مقولات الأسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية) أو أنه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة : كانوا يتحدثون عن « تعبيريتها » وعن « صرامتها » وعن « سلاستها » بدون أن يُعطي لهذه المفاهيم أي معنى أسلوبي محدد .

وخلال نهاية القرن الماضي ، وفي مقابل التحليل الإيديولوجي التجريدي ، تزايد الاهتمام بالمشكلات الملموسة للنثر داخل الفن الأدبي ، وبالمشكلات التقنية للرواية والقصة . ومع ذلك لاشيء تغير فيما يخص مشكلات الأسلوبية : إذ يكاد يقتصر التركيز على مشكلات التأليف (بالمعنى الواسع) لكن دائماً بدون معالجة جفزية وملموسة (إحدى المعالجتين مستحيلة بدون الأخرى) للخصوصيات الأسلوبية في خطاب الرواية والقصة . إنها مازال أحكام قيمة ، وملاحظات آنية صادرة عن ذهن تقليدي ، لا تلامس حتى الجوهر الحقيقي للنثر الأدبي .

هناك رأي متداول ومُتميز ، يُعتبر الخطاب الروائي بمثابة يفة خارج - أدبية ، مفتقراً لأيّ تشييد خاص وأصيل . فلأنهم لم يجدوا في هذا الخطاب الشكل الشعري الخالص (بالمعنى الضيق) الذي كانوا ينتظرونه ، فإنهم جردوه من كل أهمية أدبية ، وجعلوه يبدو ، مثلما هو الحال بالنسبة للخطاب المتداول أو العالم ، مجرد وسيلة للإبلاغ ، مُحابدة ، بالنسبة للفن^(١) . مثل هذا الرأي يُعفي من الاهتمام بالتحليلات الأسلوبية للرواية ، ويلقي المشكلة ذاتها ، ويسمح بالاعتصار على تحليلات قيمية .

حوالي العشرينات من هذا القرن ، تبدّل الوضع ، وأخذ خطاب الرواية الثوري يكتب مكانه داخل الأسلوبية . فَمِنْ جهة ، ظهرت مجموعة تحليلات أسلوبية ملموسة لنثر الرواية ، ومن جهة أخرى ، بدأنا نشهد محاولات جفرية لفهم وتحديد التفرّد الأسلوبي للنثر الأدبي انطلاقاً مما يُميّزه عن الشعر .

إلا أن تلك التحليلات والمحاولات أظهرت بوضوح أن جميع مقولات الأسلوبية التقليدية ، بل ومفهوم الخطاب الشعري الذي تعتمد عليه ، غير قابلة للتطبيق على الخطاب الروائي . ذلك أن هذا الأخير قد أثبت أن الحجر الأساس في كل تفكير حول الأسلوبية ، لأنه أظهر ضيق الأسلوبية وعدم ملائمتها لكل مجالات اللفظ الأدبي الحي .

إن جميع محاولات التحليل الأسلوبي الملموس للنثر الروائي إنما تأهت وسط الأوصاف اللسانية للغة الروائي ، وإما أنها اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية معزولة قادرة على الاندراج (أو فقط تظهر مندرجة) ضمن المقولات التقليدية للأسلوبية . في كلتا الحالتين ، تُبذّر الوحدة الأسلوبية للرواية وخطابها عن الباحثين .

إن الرواية ككُلّ ، ظاهرة متعددة الأسلوب واللسان والصوت ، ويعتبر المهمل فيها على بعض الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة التي توجد ، أحياناً ، على مستويات لسانية مختلفة وخاضعة لقواعد لسانية متعددة .

نسوق ، فيما يلي ، النماذج الأساسية لتلك الوحدات التأليفية والأسلوبية المكوّنة ، عادة ، لمتن مختلف أجزاء الكلّ الروائي :

- ١ - السرد المباشر الأدبي ، في مغايراته المتعددة الأشكال .
- ٢ - أسئلة مختلف أشكال السرد الشفوي التقليدي أو المهكي المباشر .
- ٣ - أسئلة أشكال السرد المكتوب المختلفة نصف الأدبية والمتنوّلة : الرسائل ، المذكرات الخاصة ، الخ .
- ٤ - أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب ، إلا أنها لا تدخل في إطار الفن الأدبي ، مثل : كتابات أخلاقية ، وفلسفية ، استطرادات عالمة ، تُخطبُ بلاغية ، أوصاف إنثوغرافية ، عروض مختصرة ، وهلمّ جراً .
- ٥ - خطابات الشخصيات الروائية المفردة أسلوبياً .

هذه الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة تتمازج ، عند دخولها إلى الرواية لتكوّن نسقاً أدبياً منسجماً ، ولتخضع لوحدة أسلوبية عُليا تتحكم في الكلّ ، ولا نستطيع أن نطابق بينها وبين أية وحدة من الوحدات التابعة لها .

إن الاتصال الأسلوبية للجنس الروائي تكمن في تجميع تلك الوحدات التابعة والمستقلة نسبياً (أحياناً تكون متعددة اللسان) داخل الوحدة العليا لـ (الكلّ) ، فأسلوب الرواية هو تجميع

لأساليب ، ولغة الرواية هي نسق من « اللغات » . وكل واحد من عناصر لغة الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها مباشرة : خطاب الشخصية المفرد أسلوبياً ، المحكي المألوف للسارد ، رسائل ، الخ .. هذه الوحدة هي التي تحدد المظهر اللساني ، والأسلوبي (القاموسي ، والدلالي ، والتركيبي) للعنصر المعطى الذي يشارك ، في نفس الوقت الذي تشارك فيه وحدته الأسلوبية الأقرب إليه ، في أسلوب الكل ، ويحدد نبرته ، ويصبح جزءاً من البنية ومن الكشف عن الدلالة الوحيدة لذلك الكل .

إن الرواية هي التنوع الاجتماعي للغات ، وأحياناً للغات والأصوات الفردية ، تنوعاً منظماً أدياً . وتقضى المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية ، وتلفظ مُتصنِع عند جماعه ما ، وَرَطَّانات مِهْنَةٍ ، ولغات للأجناس التعبيرية ، وطرائق كلام بِحَسَبِ الأجيال ، والأعمار ، والمدارس والسلطات ، والنوادي والموضات العابرة ، وإلى لغاتٍ للأهَامِ (بل للساعات) الاجتماعية والسياسية (كل يوم له شعاره ، وقاموسه ونبراته) . ويتحتم على كل لغة أن تنقسم داخلياً وعند كِلِّ لحظةٍ من وجودها التاريخي . نتيجة لهذا التعدد اللساني وما يتولد عنه من تعدد صَوْنٍ ، فإن الرواية تتمكن من أن تُلام بين جميع تيماتنا ومجموع عالمها الثال ، ملائمة مشخّصة ومُعَبَّرٌ عنها . فخطابُ الكاتب وسارديه والأجناس التعبيرية المتخيلة وأقوال الشخصوس ، ماهي إلا الوحدات التأليفية الأساس ، التي تُتيح للتعدد اللساني الدخول إلى الرواية . وكل واحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعددة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائماً في شكل حوارِي ، قَلْ أو كَثْر . تلك الاتصالات والترابطات الخاصة بين الملفوظات واللغات ، وتلك الحركة للنبذة التي تمرُّ عبر اللغات والخطابات ، وتشقُّرها إلى تيارات وقطرات ، وصيغتها الحوارية آخر الأمر ، هو المظهر الذي يتخذهُ التفرُّدُ الأولي لأسلوبية الرواية .

إن الأسلوبية التقليدية لاتعرف مطلقاً هذا النوع من التجميع للغات والأساليب التي تكون وحدةً عُليا . إنها لاتعرف كيف تتناول الحوار الاجتماعي التوعمي للغات الرواية ، كما أن تحليلها الأسلوبي لاينتج نحو مجموع الرواية ، وإنما يقتصر على هذه الوحدة التابعة أو تلك . فالباحث ، من هذا الاتجاه ، لايلمس الخصوصية الأولية للجنس الروائي ، ويستبدل موضوع بحثه بالوقوف عند الجزئيات ، وبالإجمال ، فإنه يُخلِّل شيئاً جَدَّ مختلف عن الأسلوب الروائي ! إنه يكتب لليأثو تيمةً سيمفونية (تقودها الأوركسترا) .

ويمكن لذلك الاستبدال أن يتم بطريقتين : في حالة أولى ، بدلاً من تحليل أسلوب الرواية ، يُقَدِّم لنا وصف للغة الروائي (وفي أحسن الحالات ، « لغات » الرواية) وفي حالة ثانية ، يبرز أحد الأساليب التابعة التي يقع تحليلها كأنها أسلوبٌ مجموع الرواية .

في المثال الأول يكون الأسلوب مفصلاً عن الجنس وعن العمل الروائي ، ومدرّساً بوصفه ظاهرةً للغة نفسها : تصير وحدة الأسلوب هي وحدة لغة مُعَيَّنة (لهجة فردية) أو وحدة كلام فردي . عندئذ ، تكون فردية المتكلم هي المعترف بها على أنها العامل المكوّن للأسلوب والمحرّك

للمظهرة اللسانية واللفظية ، إلى وحدة أسلوبية .

في الوقت الراهن ، لا يهنا أن نعرف في أي اتجاه يسير هذا النوع من تحليل الأسلوب : هل يسير نحو اكتشاف لهجة معينة خاصة بالروائي (بقاموسه ، بتركيبه) لَوْ نحو اكتشاف خصائص العمل الروائي باعتباره وحدة لفظية أو ملفوظاً ؟ في الحالتين معاً ، يكون الأسلوب ، حسب فهم دوسوسير ، تفريداً للغة العامة (بمعنى نسق من المعايير اللسانية العامة) ، وتصبح الأسلوبية ، حينئذ ، لسانية عامة للغات الفردية ، أو تصبح لسانية للتلفظ .

وطبقاً لوجهة النظر هذه التي نُحللها ، فإن وحدة الأسلوب تُفترض من جهة ، ووحدة اللغة ، بمعنى أنها نسق من الأشكال المعيارية العامة ، ومن جهة ثانية ، تفترض وحدة الفردية التي تتحقق داخل تلك اللغة .

هذان الشرطان هما ، فعلاً ، شرطان لازمان ، في معظم الأجناس الشعرية المنظومة ، لكن حتى في ذلك المجال يكونان أبعد مِنْ أَنْ يَتَوَفَّيا تماماً أسلوب العمل الأدبي ، ومن أَنْ يُحدَّده . إن الوصف الأكثر دقة واكتمالاً للغة شاعر وخطابه الفرديين ، حتى لو كان موجهاً نحو المظهر التعبيري للعناصر اللسانية واللفظية ، فإنه لا يكون بَعْدُ تحليلاً أسلوبياً للعمل الشعري ، وذلك لأن تلك العناصر متصلة بنسق اللغة أو بنسق الخطاب (أي ببعض الوحدات اللسانية) وليست متصلة بنسق العمل الأدبي المحدد بقواعد جد مُغايرة . لكن ، نكرر مرة أخرى ، بالنسبة لمعظم الأجناس الشعرية ، تكون وحدة نسق اللغة ، ووحدة (ووحداية) الفردية اللسانية واللفظية لدى الشاعر ، هما المسلمة الضرورية لوجود الأسلوب الشعري . والرواية ، على العكس ، ليس فقط أنها لا تتطلب تلك الشروط ، بل إن مُسلمة النثر الروائي الحقيقي هي التقسيم التصنيفي الداخلي للغة ، وتنوع اللغات الاجتماعية ، واختلاف الأصوات الفردية التي تصادى داخلها .

لأجل ذلك ، فإن تعويض أسلوب الرواية بلغة الروائي المفردة (على افتراض إمكان التقاط تلك اللغة داخل نسق « لغات » و« أقوال » الرواية) معناه الابتعاد عن الدقة مرتين ، وتشويه جوهر أسلوبية الرواية نفسه . إن ذلك الاستبدال يؤول بالحم ، إلى توضيح فقط العناصر المتصلة بنسق أحادي اللسان يُعبر مباشرة وتلقائياً عن فردية الكاتب . أما وحدة الرواية والمعضلات النوعية لتركيبها انطلاقاً من عناصر متعددة اللسان والأصوات والأساليب ، ومتنوعة ، غالباً إلى لغات مختلفة ، فإنها تظل بعيدة عن حدود مثل تلك الأبحاث .

ذلك ، إذن ، هو أول نمط لاستبدال الموضوع في التحليل الأسلوبي للرواية . ونحن لن نتعمق ، هنا ، في تحليل مُغايرات هذا النمط والمتصلة بمختلف طرائق فهم المفاهيمات مثل « وحدة الخطاب » ، « نسق اللغة » ، « الفردية اللسانية واللفظية للكاتب » ، والتصورات المختلفة عن التعلق بين الأسلوب واللغة (وبين الأسلوبية واللسانية) . وبالرغم من كل التنوعات الممكنة لهذا النمط من التحليل ، فإن الجوهر الأسلوبي للرواية يَبْدُو عن الباحث المتبحر لتلك الطريقة .

ويتميّز النمط الثاني من الاستبدال بالتركيز ، لاعلى لغة الكاتب ، وإنما على أسلوب الرواية الذي يتقلّص ويصبح فقط وحدة من بين الوحدات التابعة (المستقلة نسبياً) للرواية .

في معظم الحالات ، يُقلّص الأسلوب الروائي إلى مفهوم « الأسلوب الملحمي » ويُطبّق عليه المقولات المطابقة للأسلوبية التقليدية مع الاختصار على تمييز عناصر التشخيص الملحمي (بتفضيل ما وُرِدَ في الخطاب المباشر للكاتب) . إنّ أصحاب هذا المنهج يجهلون التمييز العميق بين التشخيص الملحمي الخالص ، وبين التشخيص الروائي . عادة ، لا يدركون الفرق بين الرواية والمحمي الملحمي إلا على صعيد التأليف والقيمة .

في حالات أخرى ، يتم إبراز بعض عناصر الأسلوب الروائي على أنها الأكثر تمييزاً ليعمل روائي ملموس . فالعنصر السردى ، مثلاً يمكن اعتباره لامن وجهة نظر صفته الشخصية ، الموضوعية . وإنما من وجهة نظر قيمته التعبيرية الذاتية . ويحدث أحياناً أن يتم تمييز عناصر سرد مألوف ، خارج - أدبي (محكي مباشر) ، أو عناصر إخبارية ترجع للموضوع : مثلاً في تحليل رواية المغامرات (١) . ونجد أيضاً من يعزل عناصر درامية بمعنى الكلمة في الرواية ، مُختزلاً العنصر السردى إلى مجرد إشارة مشهدة توضح حوارات الشخص . على أن نسق لغات الدراما مُنظم بكيفية مختلفة ، ولذلك فإن اللغات في الدراما لها رَجْعٌ مختلف عما هو عليه في الرواية . إنه لا يوجد ، في هذا المجال ، لغة تحتضن الكل وتتناول مع كل لغة ، ليس هناك حوار في الدرجة الثانية (غير درامي) بدون موضوع ، ويكون كونياً .

جميع هذه الأنماط من التحليل غير ملائمة عندما يتعلق الأمر ليس فقط بأسلوب المجموع ، وإنما أيضاً بعنصر معيّن جوهرى في الرواية ، ذلك أنه إذا حُرِمَ من تبادل التأثير فإنه يُحوّل معناه الأسلوبى ويكفّ عن أن يكون ما كان عليه حقيقة داخل الرواية .

إن الحالة الراهنة لمعضلات أسلوبية الرواية تكشف بطريقة واضحة أن المقولات والمناهج التقليدية عاجزة عن التحكم في الخصوصية النوعية الأدبية الروائية ، وعن تحليل وجودها الخاص . فمقولات : « اللغة الشعرية » ، « الفردية اللسانية » ، « الصورة » ، « الرمز » ، « الأسلوب الملحمي » ، وغيرها من المقولات العامة المشيدة والمطبقة من لَدُنْ الأسلوبية ، وكذلك مجموع الطرائق الأسلوبية الملموسة المطبقة على تلك المقولات ، هي بالرغم من تنوع تصورات مختلف الباحثين ، مركّزة سَوِيَّةً على الأجناس الأحادية اللسان والأسلوب ، وعلى الأجناس الشعرية بالمعنى الضيق للكلمة . إلى هذا التوجّه الانقيصاري تُضاف نواحي من الخصوصيات والتحديدات الهامة المتعلقة بالمقولات الأسلوبية التقليدية . وهذه الأخيرة ، مثلها مثل التصور الفلسفى للفظ الشعري الذي تُبنى عليه ، هي أيضاً مُجملة ومُختصرة ولا تستطيع أن تحتوى لفظ النثر الأدبي الروائي .

والواقع أن الأسلوبية وفلسفة الخطاب تُوجدان أملم مآزق : إما الإقرار بأن الرواية (وإذن ، مجموع النثر الأدبي الذي يدور حولها) هي بمثابة جنس غير أدبي أو أدبي - مزعوم ، وإما التحوير الجنري لمفهوم الخطاب الشعري الذي تقوم عليه الأسلوبية التقليدية ويحدد مجموع مقولاتها .

عل أن هذا المأزق ليس مُتَوَكِّفاً من الجميع ، فالأمر أبعد مما يكون من ذلك . ومعظم الباحثين غير مبالين إلى مراجعة جفيرة للمفهوم الفلسفي البدئي للخطاب الشعري . فهناك أولئك الذين ، بصفة عامة ، لا يصرون ولا يعترفون بالجنود الفلسفية للأسلوبية (وللأسلية) التي يدرسونها ويرفضون كل موقف بدئي ، فلسفي . إنهم ، خارج ملاحظاتهم الأسلوبية ، وأوصافهم اللسانية المعزولة والمتأثرة ، لا يصرون المعضلة الأساسية للفظ الروائي . وهناك آخرون ، أكثر صرامة ، يظنون ملازمين لفردية مُتَنَهِّجَة من أجل فهم اللغة والأسلوب : داخل ظاهرة الأسلوب يبحثون قبل كل شيء عن التعبير المباشر والتلقائي لفردية الكاتب . لكن هذه الطريقة في إدراك المعضلة هي أقل من كل الطرائق الأخرى ثقبلاً لمراجعة المقولات الأسلوبية الأساسية ، بالكيفية التي يجب أن تتم بها .

غير أن بالإمكان أن نجد حلاً آخر جذرياً لمأزقنا ، وذلك عن طريق تذكرة البلاغة المنسية التي نطُلمت ، طوال قرون ، مجموع الفن الأدبي الثري . ذلك أنه بعد إعادة الاعتبار للبلاغة ضمن حقوقها القديمة ، يمكن أن يتعلق البعض بالمفهوم العتيق للفظ الشعري ، وأن يُرجع إلى الأشكال البلاغية . كل ما لا يجد ، في النثر الروائي ، موضعاً داخل سرير بروكيست المجتد للمقولات الأسلوبية التقليدية (٣) .

مثل هذا الحل للمأزق اقترحه عندنا ، بنوع من التصلب والنسقية ، الناقد ج . ج سيث . إنه يقصي تماماً من مجال الشعر ، النثر الأدبي وصيته المكتملة الأساسية : الرواية ، ويربطها بالأشكال البلاغية المحض (١) .

وإليك ماكتبه سيث عن الرواية : « بدأنا الآن فقط نفهم أن الأشكال المعاصرة للدعاية الأخلاقية - الرواية - ليست هي أشكال العمل الشعري ، بل هي تأليفات بلاغية محض ، لكن هذا الوعي سرعان ما اصطدم بعقبة يصعب تخطيها : وأقصد الرأي العام الذي يعترف للرواية ببعض الدلالة الإستيقية » .

لقد كان سيث يرفض إعطاء أية دلالة إستيقية للرواية ويعتبرها جنساً خارج - أدبياً ، بلاغياً ، وشكلاً معاصراً للدعاية الأخلاقية ، ووَخَدَهُ اللفظ الشعري (بالمعنى المشار إليه) ينتمي إلى الفن الأدبي .

وقد نبني ف . ف . فينوكرادوف وجهة نظر مماثلة في كتابه « عن النثر الأدبي » وذلك بإلحاقه مشكلة النثر بالبلاغة . وعلى قُرب فينوكرادوف من سيث فيما يرجع للتحديدات الفلسفية الجوهرية لـ « الشعري » ولـ « البلاغي » فإنه مع ذلك لا يبلغ درجته في النسقية القائمة على المقارنة . إنه يعتبر الرواية شكلاً تلفيقياً ، مختلطاً (تشكيلاً هجيناً) ، وقبل أن تُوجَد فيها عناصر شعرية محض إلى جانب عناصر بلاغية (٥) .

إن هذا الرأي الذي يقصي كلية النثر الروائي عن مملكة الشعر باعتباره تشكيلاً بلاغياً محضاً ، له بعض الجدلرة مع أنه يعبر عن وجهة نظر مخلوطة في مجموعها . إنه إقرار صارم ، مُعَلَّل ، بعدم

ملاءمة مجموع الأسلوبية المعاصرة مع أساسها الفلسفي - اللساني ، لخصائص النثر الروائي النوعية . بالإضافة إلى ذلك ، فإن اللجوء نفسه إلى الأشكال البلاغية ، له دلالة كشفية كبيرة . إن الخطاب البلاغي ، باعتباره موضوعاً للدراسة في كل تنوعه الحى ، لابد أن يمارس تأثيراً ثورياً عميقاً على الألسنة وفلسفة اللغة . فالأشكال البلاغية ، إذا تمّ تناولها بطريقة صحيحة وبدون حكم مُسبق ، تكشف بدقة كبيرة ، عن المظاهر الخاصة بكل خطاب (الصوغ الحوارى الداخلى ، المظاهر المرافقة له والتي ، لحذّ الآن ، لم يُنظر إليها ولم تُفهم بالنسبة لِثقلها الضخم ، النوعى ، داخل حياة اللغة . هنا تكمن الدلالة المنهجية والكشفية العامة للأشكال البلاغية بالنسبة للألسنة وفلسفة اللغة .

كذلك فإن لتلك الأشكال البلاغية دلالة خاصة ، هامة في فهم الرواية . فمجموع النثر الأدبى والرواية لها قرابة تكوينية جدّ وثيقة مع الأشكال البلاغية ، وخلال مجموع مراحل التطور اللاحق الذى عرفته الرواية ، فإن تفاعلها العميق (سواء التفاعل السلمى أو العدائى) مع الأجناس البلاغية الحية - الصحفية ، والأخلاقية والفلسفية وغيرها ، - لم يَكفْ أبداً ، وربما كان في مثل حجم تفاعلها مع الأجناس الأدبية (الملحمية ، الدرامية ، والفنائية) . لكن وسط تلك العلاقات المتبادلة المستمرة ، احتفظ الخطاب الروائى بأصالة النوعية ، إنه غير قابل لأن يُختزل إلى خطاب بلاغى .

إن الرواية جنس من الفن الأدبى . والخطاب الروائى ، خطاب شعري إلا أنه ، علباً ، لا يندرج ضمن التصور الراهن للخطاب الشعري القائم على بعض المسلمات المقيدة . لقد انصبّ ذلك التصور خلال تَكُونَة التاريخى من أرسطو إلى اليوم ، على أجناس محدّدة ، « رسمية » ، وهو مرتبط باتجاهات تاريخية معينة في الحياة ، وأيضاً بأفكار وكلمات . كذلك فإن مُلْحَقاً من المظاهر قد ظل بمنأى عن منظورات ذلك التصور .

وتفترض هذه الفلسفة للغة والألسنة والأسلوبية ، وجود علاقة بسيطة وتلقائية بين المتكلم و لغته الخاصة به « المفردة والوحيدة » ، كما تفترض تحقّقاً لتلك اللغة داخل التلفظ المونولوجى عند شخص ما . إنها لاتعرف ، في الواقع سوى قطبين اثنين من حياة اللغة ، يتّهما تُصنّف جميع المظاهر اللسانية والأسلوبية التى تكون في متلوها : نسي اللغة الوحيدة ، والفرد الذى يستعمل تلك اللغة .

إننا نجد تيارات مختلفة في فلسفة اللغة والألسنة والأسلوبية ، خلال فترات مختلفة (وبترايط وثيق مع مختلف الأساليب الملموسة الشعرية والإيديولوجية لذلك الزمان) قد ميّزت ونوعت مفهومات « نسي اللغة » وه التلفظ المونولوجى « وه الفرد المتكلم » ، لكن محتواها البدئى يظل ثابتاً . إنه محتوى محدّد بالمصائر الاجتماعية التاريخية المعنية للغات الأوربية ، وبمصائر الخطاب الإيديولوجى والمعضلات التاريخية الخاصة التى وجدت حلّاً لها من خلال الكلمة الإيديولوجية داخل المناطق الاجتماعية المحدّدة وطوال بعض المراحل المعنية من التطور التاريخى لذلك المحتوى .

إن تلك المصائر والمعضلات قد حدّدت بعض المفاخرات (بالنسبة إلى الجنس) في الخطاب

الإيديولوجي ، مثلما حددت بعض التوجهات اللفظية والإيديولوجية وأيضاً التصور الفلسفي المدقق للكلمة ، وخاصة الكلمة الشعرية ، وهو تصور أساسي لدى جميع الاتجاهات الأسلوبية . ول هذا التحديد للمقولات الأسلوبية البدئية على أساس بعض المصائر التاريخية ومعضلات الخطاب الإيديولوجي ، تكمن قوتها وفي نفس الآن حدودها . إنها مقولات تكونت وتولدت عن قوى تاريخية واقعية متصلة بالضرورة اللفظية والإيديولوجية لبعض الفئات الاجتماعية المحددة ، وكانت التعبير النظري عن تلك القوى الفعالة ، الخالقة لحياة اللغة .

تلك القوى هي قوى توحيد ومركزة الإيديولوجيات اللفظية . إن مقولة اللغة الوحيدة هي تعبير نظري عن السرورات التاريخية للتوحيد والمركزة اللسانية التي تنجزها قوى اللغة الجابضة نحو المركز . وليست اللغة الوحيدة « معطلة » ، بل هي إجمالاً ، موضوعاً باعتبارها مبدأً ، وتكون في كل لحظة من حياة اللغة ، مُعارضةً للتعدد اللساني . لكنها في نفس الآن ، واقعية باعتبارها قوة تُعلّي ذلك التعدد اللساني وتضع أمامه بعض الحواجز ، وتُضَمِّنُ حدّاً أعلى مُعيّناً من الفهم المتبادل . وتبلور داخل الوحدة الحقيقية ، ولو أنها مازال نسبية ، لِلُّغة السائلة المتحدّث بها ، وللغة الأدبية الصحيحة .

إن لغةً مشتركة وحيدة ، هي نسق من المعايير اللسانية . إلّا أن تلك المعايير ليست مُقتَضَى تجريبياً ، بل هي القوى الخالقة لحياة اللغة . إنها تُعلّي التعدد اللساني وتوَحِّد الفكر الأدبي الإيديولوجي ومركزته ، وتخلق داخل لغة قومية متعددة اللسان ، نواةً لسانية صلبة ومُقاوِمة هي نواة اللغة الأدبية المعترف بها رسمياً ، أو أنها تحمي تلك اللغة التي تكونت مِن هجمة تعدّد لساني مُتنام .

لن ننتد ، هنا ، إل الحيد الأذنى اللساني التجريدي الموجود في لغة مشتركة بمعنى نسق من الأشكال الأولية (ومن الرموز اللسانية) ، التي تُضَمِّنُ حدّاً أدنى من الفهم في التواصل المألوف . ولن نفحص اللغة باعتبارها نسقاً من المقولات النحوية المجردة ، وإنما ستعامل معها باعتبارها لغةً مُشَبَّهة إيديولوجياً وباعتبارها مفهوماً للعالم ، بل وكأنها رأى ملموس ، أو كأنها ما يضمن الحدّ الأعلى من الفهم المتبادل في جميع مجالات الحياة الإيديولوجية . لهذا ، فإن اللغة الوحيدة تشخص قوى التوحيد والمركزة الملموسة ، الإيديولوجية واللفظية المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بسرورات المركز الاجتماعية - السياسية والثقافية .

إن شعرية أرسطو ، والقديس أوغسطين ، وشعرية القرون الوسطى الكنيسة الداعية إلى « لغة الحقيقة الوحيدة » ، وشعرية الكلاسيكية الجديدة الكارنيزمانية ، والكونية النحوية التجريدية عند لينير (فكرته عن « النحو الكوني ») ، والإيديولوجية الملموسة لدى هامبولدت ، كلها تُعبّر ، بتلويحات متنوعة ، عن نفس القوى الجابضة إلى المركز في الحياة الاجتماعية واللسانية والإيديولوجية ، وتخدم نفس مهمة مركزة اللغات الأوربية وتوحيدها . إن انتصار لغة وحيدة مُتفوقة (لهجة) على الأخريات وإقصاء بعض اللغات واستبعادها ، والتلقين بواسطة « الكلام الحق » ، ومساهمة البرابرة

والطبقات الاجتماعية الدنيا في اللغة الوحيدة للثقافة والحقيقة ، وتقنين الأنساق الإيديولوجية وفقه اللغة بمناهجه في دراسة وتعليم اللغات الميتة (وهي في الواقع لغات موحدة على غرار كل ما هو ميت) ، وعلم اللغات الميتة - أوربية الذي ينتقل من كثرة اللغات إلى لغة واحدة أم ، كل ذلك قد حدد محتوي مقولة اللغة الواحدة وقوتها داخل الفكر اللساني والأسلوبي ، كما حدد دورها الخالق ، المؤسب تجاه معظم الأجناس الشعرية التي تكوّنت وسط تيار نفس تلك القوى الجالبة إلى المركز للحياة الاجتماعية والإيديولوجية .

إن المحيط الحقيقي للملفوظ حيث يعيش ويتكوّن هو الكثرة اللسانية المصروغة في حوار ، المغفلة والاجتماعية مثل اللغة ، لكنها ملموسة ومشبعة من حيث المضمون ، ومثيرة مثل ملفوظ فردي .

وإذا كانت المغايرات الأساسية للأجناس الشعرية تنمو داخل تيار القوى الجالبة نحو المركز ، فإن الرواية والأجناس الأدبية الثرية قد تكوّنت داخل تيار القوى النابذة المعاكسة للمركزة . فبينما كان الشعر يحلّ ، فوق القسم الاجتماعية - الإيديولوجية الرسمية ، مشكلة المركزة الثقافية والقومية والسياسية للعالم اللفظي الإيديولوجي ، كان هناك في الأسفل ، فوق مصطببات الأكواخ والمعارض الشعبية ، صدى التعدد اللساني على لسان المهرج الذي يسخر من جميع اللغات واللهجات ، وكان هناك أدب الحكايات المنظومة والدرامات المضحكة ، وأغاني الشارع ، والأمثال والطرائف . ولم يكن هناك ، في هذا المستوى ، أي مركز لساني ، وإنما كان هناك اللعب الحي بين الشعراء والعلماء والرهبان والفرسان ، وجميع اللغات ، كانت بمثابة أقتعة في تلك اللعبة ، ولم يكن أي واحد من مظاهرها حقيقياً وغير قابل للنقاش .

وفي تلك الأجناس التعبيرية الدنيا ، لم يكن التعدد اللساني يقدم نفسه بما هو عليه بالنسبة إلى اللغة الأدبية المعترف بها (في جميع مغايرات الأجناس) بل كان مُعتبراً على أنه مُناقض للغة الأدبية . كان التعدد اللساني من الناحية البارودية والجدالية ، موجهاً ضد اللغات الرسمية في عصره .

لقد كان ذلك التعدد اللساني المصروغ في حوار ، مجهولاً من طرف فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبة التي ولدت وتكوّنت وسط تيار الاتجاهات المركزة لحياة اللغة . ولم يكن الصوّغ الحوارية في متناول فهم تلك الاتجاهات ، لأنّه صيغة حُدّها صراع وجهات النظر الاجتماعية واللسانية ، وليس الصراع (بين - الألسني) الدائر بين إرادات فردية أو بين تناقضات منطقية . فضلاً عن ذلك فالحوار بين الألسني نفسه (الدرامي والبلاغي ، والعلمي ، والمتناول) قلما تُدرس لسانياً وأسلوبياً قبل الفترة الأخيرة . بل يمكن أن نقول صراحة بأن المظهر الحوارية للخطاب وجميع الظواهر المرتبطة به ، قد بقيت إلى عهد قريب ، خارج أفق الألسنية .

وفيما يخص الأسلوبة ، كانت مُصنّعة آذانها تماماً عن الحوار . كانت تفهم العمل الأدبي وكأنه كلّ مطلق ومستقل ، تُؤلف عناصره نسقاً مُقفلاً ولا تنقُض وجود شيء خارجة ، ولا وجود أي تلفظ آخر . لقد كان نسق العمل الأدبي مفهوماً قياساً على نسق اللغة ، وعاجزاً عن أن يوجد داخل

فعل متبادل مع لغات أخرى . فالعمل الأدبي في مجموعه ، ومهما كان ، هو ، من وجهة نظر الأسلوبية ، مونولوج مُطلق للكاتب ، يكفي بذاته ، ولا يتطلع خارج حدوده سوى الى مُستَجمع سلمي . وإذا تمثلنا عملاً أدبياً على أنه بمثابة ردِّ على حوار معين وعلى أسلوب محدّد بعلاقته المتبادلة مع ردود أخرى لنفس الحوار (في مجموع المهادنة) ، فإن وجهة نظر الأسلوبية التقليدية تذهب إلى أن ليس هناك إمكانية لوصول ملائم إلى ذلك الأسلوب المصوغ في حوار . فالأسلوب الجدلي ، والبارودي ، والسائر - وهي مظهرات الأكثر ظهوراً ووضوحاً في هذه الصيغة التعميرية - تُنتج عادة ، من الأسلوبية التقليدية ، بالمظهرات البلاغية لا الشعرية . إن الأسلوبية تُحجِّز كل ظاهرة أسلوبية داخل السياق المونولوجي لتلفظ ما . مُستقل ومُطلق ، إنها ، كما يمكن أن يُقال ، تأسرُها داخل سياق فريد حيث لا نستطيع أن نتصاّدَى مع تلفظات أخرى ، أو أن نحقق دلالتها الأسلوبية عبر تفاعلها مع تلك التلفظات . إن على تلك الظاهرة الأسلوبية أن تُجفَّ داخل سياقها المطلق .

توخياً لخدمة تلك الاتجاهات المركِّزة للحياة الإيديولوجية اللفظية الأوربية ، بحثت فلسفة اللغة والألسنية والأسلوبية ، قبل كل شيء ، عن الوحدة داخل التنوع . وهذا « التوجُّه نحو الوحدة » الاستثنائي في حاضر حياة اللغات وماضيها ، قد ركَّز اهتمام الفكر الفلسفي اللساني على المظاهر الأكثر مقبولة وصرامة واستقراراً ، والأقلّ التباساً (الصوتية قبل كل شيء) في الخطاب ، أي المظاهر الأكثر ابتعاداً عن المجالات الاجتماعية الدلالية المتغيرة في الخطاب . إن « الوعي اللساني » الحقيقي المشبَّع بالإيديولوجيا والمشارك في تعدد صوتي ولغوي أصيل ، كان يبتدئ عن نظر الباحثين . وهذا التوجُّه نفسه نحو الوحدة ، هو الذي كان يضطرهم إلى عدم اعتبار جميع الأجناس اللفظية (المألوفة ، البلاغية ، الأدبية) الحاملة لاتجاهات معاكسة لمركزة حياة اللغة ، أو أنها ، في جميع الأحوال ، تشارك بكيفية جدِّ جوهرية في الكثرة اللسانية . إن التعبير عن ذلك الوعي بتعدد اللغات وتنوعها من خلال أشكال ومظهرات خاصة للحياة اللفظية ، قد ظل بدون تأثير يُذكر على أبحاث الألسنية والأسلوبية .

لأجل ذلك ، فإن الإدراك النوعي للغة وللکلام ، الذي كان يجد تعبيره في الأساليب وه المحكي المباشر « (Skaz) والباروديا ، والأشكال المتعددة من التفتُّع اللفظي ، ومن « الكلام التلمحي » ، وفي أشكال فنية أكثر تعقيداً متصلة بتنظيم التعدد اللساني ، وتتسق التيمات عن طريق اللغات ، وفي جميع النماذج المميزة والعميقة للنثر الروائي (عند سرفانتيس ، وكريميلسون ، ورايلي ، وفيلدنغ ، وسموليت ، وسترون ، وآخرين) لم نستطيع أن نجد تأويلاً نظرياً ولا إضافة ملائمة .

إن معضلات أسلوبية الرواية تُقوِّدنا بالحلم ، إلى تناول مجموعة من الأسئلة الجذرية المتعلقة بفلسفة الخطاب ، والمرتبطة بتلك المظاهر من حياة الخطاب ، والتي لم يُتِمَّ إضاءتها من طرف الفكر الألسني والأسلوبي : ونعني حياة الخطاب وسلوكه داخل عالم مصنَّوع من تعددية الصوت وتعددية اللغات .

- (١) نجد ، مثلاً أن ف . م . جومونسكي قد كتب مثل هذا الرأي سنة ١٩٢٠ ، إذ يقول : « بها القصيدة الغنائية تقدم حقيقة متعلّقة بعمل للفن الأدبي من حيث اختيار الألفاظ وربطها ، وخضوعها الكلّ لمهنتها الإستيقية سواء في جانبها الدلالي أو السمي ، فإن الرواية التي يكتبها نولستوي ، في حرية تأليفها اللفظي ، تسبّل الخطاب لا باعتبارها عصباً له أهمية حيّة ، بل باعتبارها وسطاً مهادناً أو تسقاً للدلالة ، خاصّة ، مثلما هو الأمر في الخطاب المعدي ، لوظيفة الإيلاج ، ونعودنا إلى حركة عناصر نهائية بعيدة عن الخطاب . مثل هذا العمل الأدبي لا يمكن أن يسمى عملاً في الفن الأدبي ، لو أنه ، على الأقل ، لا يستعمل هذا الاسم بالمعنى الذي نعطيه للشعر الغنائي » (في كتابه : مشكلات « المهج الشكل » ، نشر الأكاديمية ، ليننغراد ، ١٩١٨ ، ص ١٧٣) .
- (٢) عندما ، كان أسلوب الفن الأدبي يُدرس من طرف الشكلانيين خاصة من هذين الجانبين الأخيرين : كانوا يمحسون إمّا مظهر المحكي المباشر باعتبارها الأكثر تميزاً للفن (مثلما نجد عند إكسلوم) وإمّا المظاهر الإخبارية فيما يرجع للموضوع (مثلما نجد عند شكولوفسكي) .
- (٣) هذا الحال المتصلة لفتي اعتماداً خاصاً من طرف المهج الشكل في مجال الشعرية . والمتمثل في إغلبة الاعتبار للبلاغة ضمن خضوعها ، بقوى كتّوا المواقف الشكلانية . والبلاغة الشكلانية هي التكملة الضرورية للشعرية الشكلانية . لقد كان شكلانيونا جد مسجّين مع سطنهم عندما علّقوا يتحدثون عن ضرورة بحث البلاغة إلى جانب الشعرية (انظر ماكنه إكسلوم في كتابه : الأدب ، نشره سنة ١٩٢٧) .
- (٤) كتب ذلك أولاً في كتابه « خطوات إسماعيلية » ، ثم في بحث أكثر اكتمالاً بعنوان : الشكل الداخلي للكلمة ، موسكو ، ١٩٢٧ .
- (٥) Le prose littéraire: V. V. Vinogradov ، موسكو - ليننغراد ، ١٩٣٠ ، ص ٧٥ - ١٠٦ .

الخطاب السعودي والخطاب الروائي

فيما وراء منظورات فلسفة اللغة والألسنية والأسلوية المنبئة عليها^(١) ، تبقى هناك ، غم مُكشّفة تقريباً ، ظاهرات الخطاب النوعية المخلّدة باتجاهها الحوارية وسط الخطابات « الأجنبية » ، داخل نفس اللغة (الصوغ الحوارية التقليدي) ووسط « لغات اجتماعية » أخرى ضمن نفس اللغة القومية ، وأخيراً وسط لغات قومية أخرى داخل نفس الثقافة والأفق الاجتماعي - الإيديولوجي . صحيح أنه خلال العقد الأخير^(٢) بدأت هذه الظاهرات تثير اهتمام الألسنية والأسلوية ، إلا أن دلالتها الأساسية والجوهرية بالنسبة لمجموع مجالات حياة الكلمات ، بعيدة ، مازال ، عن الفهم .

إن الاتجاه الحوارية للخطاب وسط الخطابات « الأجنبية » (بدرجات وطرائق متنوعة) يُعطيه إمكانات أدبية جديدة وجوهرية ، إنه يُعطيه فنية ثرية التي تلقى تعبيرها الأكثر ثامناً وعمقاً ، في الرواية . ونحن هنا ، سنركّز على مختلف أشكال التوجه الحوارية ودرجاته ، وعلى الإمكانيات المتاحة لنظر النص الأدبي .

وَبِحَسَب الفكر الأسلوبي التقليدي ، لا يعرف الخطاب سوى نفسه (سياقه) ، وسوى موضوعه وتعبيره المباشر ، ولفته الواحدة والوحيدة . بالنسبة لذلك الفكر ، كل خطاب آخر موضوع خارج سياقه الخاص ، ماهو إلا كلام محايد « لا يرجع لأي أحد » ، فهو مجرد إمكان (بالقوة) . وحسب الأسلوية التقليدية ، فإن الخطاب المباشر الموجه إلى موضوعه ، لا يلقى سوى مقاومة ذلك الموضوع (الذي لا يستطيع استفادته أو الإحاطة به كلياً) ، لكنه لا يصادف المقاومة الرئيسية والمتعددة الأشكال الصادرة عن خطاب الآخرين . لاشيء يزعجه أو يُناهضه .

لكن كل خطاب حيّ لا يقاوم بنفس الطريقة موضوعه : فينهما ، مثلما ، يتن و بين الذي يتكلم ، تتلبد البيئة المتحركة ، المستعصية غالباً على النفاذ ، للخطابات الأجنبية حول نفس الموضوع والتثولة للثيمة ذاتها . وداخل تفاعله الحي مع تلك البيئة النوعية يستطيع الخطاب أن يتفرد وأن يتكوّن أسلوبياً .

ذلك أن كل خطاب ملموس (ملفوظ) يكشف دائماً موضوع توجهه وكأنما قد تم من قبل تخصيصه ، ومناقشته ، وتقييمه ، وكأنه ، إذا جاز القول ، مُدْثَر بِضَبَابَةٍ خفيفة تعتمه أو ، على العكس ، يجد أن موضوعه مُضَاءُ بأقوال غريبة عن مجال حديثه . إنه (الخطاب) أَسْمَرُ ، مُحْتَرَقٌ بالأفكار العامة ، والرؤيات ، والتقديرات والتحديثات الصادرة عن الآخرين . مُوجَّهٌ نحو موضوعه ، يرتاد الخطاب تلك اليفة المكوّنة من الكلمات الأجنبية ، النتيجة بالحوارات ، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبيرات الغريبة ، ثم يتدسّ بين تفاعلاتها المعقدة ، منصهراً مع البعض ، ومُنفصلاً عن البعض الآخر ، ومقطّاعاً مع قِطْعَةٍ ثالثة من تلك العناصر . كل ذلك يمكن أن يُفِيدَ كثيراً في تكوين الخطاب وفي توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية ، وفي تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبي .

إن ملفوظاً حياً يَتَشَيَّقُ ، بِدَلَالَةٍ ، في لحظة تاريخية وداخل بيئة اجتماعية محدّتين ، لا يمكن أن يُفْلِتَ من ملامسة آلاف الأسلاك الحوارية الحية المنسوجة من لُثْدِ الوعي الاجتماعي - الإيديولوجي القائم حول موضوع ذلك الملفوظ ، ومن الإسهام بحويّة ، في الحوار الاجتماعي . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن الملفوظ منسوج من ذلك الوعي المتصل بالموضوع : إنه بمثابة استمرار له ، بمثابة ردّ في حوار بينهما ، لا يتصدى للموضوع وكأنه جاء مِنْ حَيْثُ لَانْدَرِي .

إن مُفْهَمَةَ الموضوع عن طريق الخطاب فُضِلَ معقّد : فكل موضوع « مشروط » ، « مُناقَض » ، يكون مُضَاءً من جانب ، ومعتماً من جانب آخر ، من لُذْنِ رأي اجتماعي ذي لغات متعددة ، ومن لُذْنِ أقوال الآخرين في شأنه^(٢) . والخطاب يدخل في هذه اللعبة المعقدة ، لعبة الواضح - الغامض ، ويتشعّب منها ، ويكشف داخلها عن صَفِيحَاتِهِ الدلالية والأسلوبية الخاصة . وتتعدّد تلك المفهمة نتيجة لتفاعل جوارِي ، داخل مجال الموضوع ، مع مختلف عناصر وعيه الاجتماعي واللفظي . ويمكن أيضاً للتشخيص الأدبي ، « صورة » الموضوع ، أن يكون مُسنداً من طرف لعبة النوايا اللفظية التي تلتقي وتشابك داخله . وبإمكان التشخيص الأدبي ألا يَخْتَرِقَ تلك النوايا اللفظية ، بل على العكس ، يُشْتَطِّها ويُنْظِمها . فإذا ثُمَلْنَا نَيْةَ الخطاب ، أو بتعبير آخر ، توجّههُ نحو موضوعه وكأنه شعاع مُضِيّ ، فسيُمكننا أن نفكر اللعبة الحية المتنعة عن المحاكاة ، للألوان والضوء داخل صفيحات الصورة التي يصنعها ، بانكسار « الخطاب - الشعاع » ، لا داخل الموضوع نفسه (مثلما هو الشأن في لعبة الصورة - الاستعارة للخطاب الشعري بالمعنى الضيق ، داخل « كلمة مُدْخَضَةٌ ») وإنما داخل يفة من الكلمات والأحكام والنبيرات « الأجنبية » ، يفة مُحْتَرَقَةٌ بذلك الشّعاع الموجه إلى الموضوع : ذلك أن مُناخَ الخطاب الاجتماعي المحيط بموضوعه ، يُحرّك صَفِيحَاتِ صورته .

ولكي يشق الخطاب طريقه نحو معناه وتعبيره ، فإنه يجتاز يفة من التعبيرات والنبيرات الأجنبية ، ويكون على وِثْمٍ مع بعض عناصرها ، وعلى اختلاف مع البعض . وداخل هذه السهورة للصوغ الحوارية ، يستطيع أن يُعطى شكلاً لصورته ولتَبَرُّهِ الأسلوبيتين .

الموضوع مع كلام الآخرين . وهذا غير ممكن بالنسبة للخطاب البشري الملموس ، التاريخي ، الذي لا يستطيع تجنبه إلا بطريقة اصطلاحية ، وفي حدود معينة فقط .

إنه بالأحرى ، مُنبر للذهنة ، كون فلسفة اللغة والألسنة قد ركزت اهتمامها بالأخص على ذلك الشرط المصطنع والاصطلاحي للخطاب المجرد من الحوار ، معتبرتين إياه بمثابة خطاب عادي (مع إعلانها ، في غالب الأحيان أولوية الحوار على المنولوج) . لقد دُرس الحوار فقط باعتباره شكلاً مركباً لبنية الكلام . لكن الصوغ الحوارية الداخلي للخطاب (سواء في إجابة الحوار أو في الملفوظ المنولوجي) الذي يتخلل إلى مجموع بنيتة وطبقاته الدلالية والتعبيرية ، وقع تقريباً تجاهله باستمرار . غير أن هذا الصوغ الحوارية الداخلي للخطاب هو ، بالضبط ، الذي يتوفر على قوة مؤسسية كبيرة . إن الصوغ الحوارية الداخلي للخطاب يجد تعبيره داخل سلسلة من خصائص الدلالة والتركيب والتأليف لم تدرسها مطلقاً الألسنة والأسلوبية إلى يومنا هذا (مثلما أنهما لم تدرسا حتى خصائص الدلالة في الحوار العادي) .

يُولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية ، ويتكوّن داخل فعل حوارية متبادل مع كلمة الآخر ، بداخل الموضوع . فالخطاب يُفهم موضوعه بفضل الحوار .

وهذا لا يستغنى مسألة الصوغ الحوارية الداخلي للحوار ، فهي لا تُلقي خطاب الآخرين داخل الموضوع فقط . فكل خطاب هو « موجه » نحو جواب ، ولا يمكنه أن يتنجو من التأثير العميق للخطاب - الإجابة ، المرتقب .

وفي لغة الحديث العادية ، يكون الخطاب الحي مُتجهاً مباشرة وبُخشونة ، نحو الخطاب - الجواب المستقبَل : إنه يستمر ذلك الجواب ، يستعجله ، ويسر للقاءه . ويتكوّن داخل مناخ « ما قبل سابقاً » ، فإن الخطاب يكون عمداً في نفس الوقت بالإجابة التي لم تُصدر بعد ، إلا أنها مطلوبة ومتوقعة مسبقاً . وهذا هو الشأن في كل حوار حي .

إن جميع الأشكال البلاغية والمنولوجية ، بِحُكم بنيتها المركبة ، تكون مُثبتة على مُحاور وعلى إجابته . بل إن هذا يُعتبر ، عادة ، بمثابة خصيصة تكوينية جوهرية للخطاب البلاغي (*) . صحيح أنه بالنسبة للبلاغة ، باستمرار ، تندمج العلاقة بِمحاور ملموس وبالمكانة المخصصة له ، في البنية الخارجية للخطاب البلاغي . فهُنا يكون التوجه نحو الإجابة مُعلنًا ، مكشوفًا عنه ، وملموساً .

وقد اهتم اللسانيون بهذا التوجه الصريح نحو المحاور وإجابته داخل الحوار العادي وفي الأشكال البلاغية . لكن هنا ، أيضاً ، توقفوا بالأخص عند الأشكال المركبة المُتوسطة للمُحاور ، ولم يحشوا عن تأثير هذا الأخير على الطبقات العميقة للمعنى والأسلوب . إنهم لم يعتبروا سوى مظاهر الأسلوب المفروضة من جانب مُقتضيات الفهم والوضوح ، أي بالضبط تلك المظاهر المجردة من الحوار الداخلي والتي لا تُولي اهتماماً للمحاور إلا بصفته شخصاً يفهم بكيفية سلبية ، لكنه لا يجيب ولا يعترض بكيفية إيجابية .

كل كلام ، كيفما كان ، مُوجَّه نحو إجابة مُتَّفَهِّمَة ، غير أن هذا التوجه لا يتَّزُدُ بعمل مستقل ، ولا ينجم عن التركيب . فَالتَّفَهُّمُ المتبادل قوة رئيسية تُسهم في تكوين الخطاب : إنه إيجابي ، مُلْزَك من لَدُن الخطاب باعتباره مفقومة أو مساندة ، وباعتباره إغناء .

إن فلسفة اللغة والألسنة يعرفان فقط الفَهْم السلي للخطاب ، خاصةً على صعيد اللغة العامة ، أي أنها امتحان يتفهم المعنى الهادئ للملفوظ ، ولا يمتحان بمعناه الراهن .

ونحن نرى أن المعنى اللساني للملفوظ معين ، يُلْزَك من خلال خلفيه اللغة ومعناها الحقيقي ، ومن خلال خلفية ملفوظاتٍ أخرى ملموسة متصلة بنفس التهمة ، وخلفية آراء ثانية ووجهات نظر وتقديرات قائمة في لغات مختلفة . بعبارة أخرى ، فإن معنى ملفوظ ما ، يلزم من خلال خلفية كل ما يُعقَد مسرة أي خطاب نحو موضوعه . لكن الآن ، تُتقدم هذه البيئة المتعددة اللسان من الكلمات الأجنبية ، إلى التكلم لا ذائِلَ الموضوع ، وإنما داخل قلب المُحَلِّقِ باعتباره خلفيته الملوَّنة ، المثقلة بالأجوبة والاعتراضات . وكل ملفوظ يتجه نحو هذه الخلفية التي ليست لسانية ، بل غيرية وتعبيرية . وعندئذ يحدث لقاء جديد للملفوظ بكلام الآخرين ، يُمارس تأثيراً جديداً ونوعياً على أسلوبه .

إن إدراكاً سليماً للمعنى اللساني لا يعتبر إدراكاً : إنه مجرد أحد عناصره التجريدية . غير أن فهماً ملموساً أكثر ، لكنه سليم ، لمعنى الملفوظ ولقصد التكلم ، إذا ظل سليماً ، بل تكرارياً ، لا يفيد شيئاً في فهم الخطاب ، ولا يفعل أكثر من أن يُضاعفه ، هادفاً في أحسن الحالات ، إلى إعادة إنتاج ما سبق فهمه . فهذا الفهم لا يتعدى السياق ولا يعني ، في شيء ، التصور . لأجل ذلك ، فإن الفهم السليم ، إذا أخذ التكلم بالاعتبار ، لا يمكنه أن يُضيف إلى أقواله أي عنصر جديد . ذلك أن مقتضيات الوحيدة ، السلية تماماً ، التي يمكن أن تنحدر من مثل هذا التصور السليم ، مثل المزيد من الوضوح وقوة الإقناع والقابلية ، الخ .. تُترك التكلم داخل سياقه ومنظوره الخاصين ، ولها تُخرجه من حدودها . إنها مقتضيات محايثة لخطابه ، ولا تنكر استقلاله .

وفي حياة لغة الكلام الواقعية ، يكون كل فهم ملموس إيجابياً : إنه يُدجج ما يجب فهمه ضمن منظوره الغيري والتصور الخاص ، ويكون وثيق الارتباط بجواب ، وباعتراض معلل وبموافقة . بمعنى ما ، تعود الأولوية إلى الإجابة باعتبارها مبدأً إيجابياً : فهي التي تخلق مجالاً مُستَعِفاً على الفهم ، وتُمهله بكيفية دينامية ومُهتَمَة . والفهم لا ينضج إلّا داخل الجواب ، فالفهم والإجابة مُترجان جديلاً ويتشارطان بالتبادل ، ويتعزّز أحدهما بدون الآخر .

إن الفهم الإيجابي ، بإشراكه ، على هذا النحو ، ما يجب فهمه ، مع المنظورات الجديدة للشخص الذي يريد أن يفهم ، إنما يُقيم سلسلة من العلاقات المتبادلة المُعقَّدة ، ومن التناغمات والتوافرات مع ماهر مفهوم ، كما يُضفي عناصر جديدة . وعلى هذا الفهم يُعَوَّل التكلم . لهذا فإن توجهه نحو مُحَلِّقِهِ هو توجه نحو المنظور الخاص لهذا الأخير ونحو عالمه ، وهو بذلك يُدخل إلى خطابه عناصر جديدة تماماً ، لأنه يُحدثُ عندئذ تفاعل بين مختلف السياقات ، ووجهات النظر ، والمنظورات ،

وأنساق الصور والصور ، ومختلف اللهجات الاجتماعية . يسعى المتكلم إلى توجيه خطابه بوجهة نظره المحددة ، نحو منظور الشخص الذي يريد أن يفهم ، وبحلول الدخول في علائق حوارية مع بعض مظاهره . إنه يتسلل إلى المنظور الأجنى لمجاورته ، ويُشيد ملفوظه فوق أرض أجنبية ومن خلال الخلفية الإدراكية لمجاورته .

وهذا المظهر الجديد للصوغ الحواري الداخلي يُتمّزه عن ذلك الذي كان يُحدّد نفسه بالالتقاء مع كلام الآخر داخل الموضوع نفسه ، ذلك أنه هنا ، لم يعد الموضوع يضطلع بمهمة ساحة اللقاء ، بل المنظور الذاتي للمجاور هو الذي اضطلع بذلك . أيضاً ، فإن هذا الصوغ الحواري يشتمل على طابع أكثر ذاتية وسيكولوجية و (غالباً) ما يكون عرضياً ، وأحياناً امتثالياً بطريقة خشنة ، بل أنه ، في أحيان أخرى ، يُتمّ خصاماً جدالياً .

وفي معظم الأحيان ، خاصة في الأشكال البلاغية ، يمكن لهذا التوجه نحو المستمع ، وللصوغ الحواري الداخلي التحصل به بأن يُخفي الموضوع : وعندئذ يصير إقناع المجاور الملموس مشكلة مستقلة تُجهد بالخطاب عن عمله الخلاق المنصب على الموضوع ذاته .

ولما كانت العلاقة الحوارية مع كلام الآخرين داخل الموضوع ، ومع كلام الآخرين داخل الجواب المستقبلي ، هي علاقة في جوهرها ، متباينة ومُؤَلّفة لتأثيرات أسلوبية مُتميّزة داخل الخطاب ، فإنها مع ذلك ، تستطيع أن تتشابه تشابكاً وثيقاً ، وأن يصير من الصعب ، عند التحليل الأسلوبي ، التمييز بين شقّي هذه العلاقة . هكذا يتميز الخطاب عند تولستوي ، بصوغ حوارية داخلي واضح ، سواء في الموضوع أو في منظور القارئ اللذين يترك تولستوي خصائصهما الدلالية والتعبيرية إدراكاً حاداً . هذان الخطان في الحوار (المصوغان غالباً بصيغة الخصام الجدالي) يوجدان في اتحاد وثيق داخل أسلوب تولستوي : إن خطابه ، حتى في تعبيراته الأكثر غنائية ، وفي أوصافه الأكثر ملحمية ، يتوافق (وكثيراً ما يتفرق) مع مختلف مظاهر الوعي الاجتماعي واللفظي المتعدد اللسان الذي يُكبّل الموضوع . وفي نفس الآن يتسرب هذا الخطاب بطريقة جدالية ، إلى المنظور الغيري والخيالي للقارئ متقصداً أن يضرب ويُعطّم الخلفية الإدراكية المكونة لفهمه الإجمالي . بهذا المعنى ، يكون تولستوي وارثاً للقرن الثامن عشر ، وخاصة لجان جاك روسو . من ثمّ ما نلاحظه ، أحياناً ، من انكماش في الوعي الاجتماعي ذي الأصوات المتعددة ، ذلك الوعي الذي يستد إليه تولستوي في جداله ، والذي يقتصر إلى وغي ما هو معاصر له مباشرة ، ووعي ما يتصل بأهمه دون الارتقاء إلى وعي عصره . يتج عن ذلك تجسيد متطرف للحوار (يكاد يكون دائماً جدالياً) . كذلك ، فإن هذا الصوغ الحواري المركب بوضوح داخل الطابع التصويري لأسلوب تولستوي ، يستلزم ، أحياناً ، تطبيقاً تاريخياً - أدبياً : فحين لا نعرف مع أي شيء بالضبط نتناغم نبرة ما أو تتناغم ، ومع ذلك فإن التناغم والتناغم يكونان جزءاً من مقتضيات أسلوبه الضرورية (١) . صحيح أن ذلك التكثيف المتطرف (أحياناً يكاد يقترب من التكثيف الذي نجده في رواية سلسلة) لا يكون ملتحماً إلا بالمظاهر الثانوية ، وبتخييلات الحوار الداخلي للخطاب تولستوي .

وفي جميع تلك المظهرات للحوار الداخلي في الخطاب (الداخلي يختلف عن الحوار الخارجي المركب) ، تكون العلائق مع خطاب وملفوظ الآخرين ، جزءاً من مقتضيات الأسلوب . فالأسلوب يحتوي ، عضويًا ، على جماع عناصره الخاصة مترابطة بعناصر السياق « الأجنبية » . إن السياسة الداخلية للأسلوب (تلازم العناصر) تُعَلِّقُ سياسته الخارجية (العلاقة بخطاب الآخرين) . ومن ثم يمكن القول بأن الخطاب يعيش على حدود سياقه وعلى حدود سياق الآخرين .

هذه الحياة المزدوجة هي أيضاً حياة الإجابة في كل حوار حقيقي : إنها تشيّد ويتم تصورها داخل سياق حوار بكامله ، مؤلف من عناصر « للذات » (من وجهة نظر المتكلم) ، وعناصر « للآخر » (من وجهة نظر « شريكه ») . ومن هذا السياق المختلط المكوّن من خطابات « الذات » ومن الخطابات « الأجنبية » عنها ، لا يمكن إزالة إجابة واحدة بدون أن يفقد السياق معناه ويبرته . فالإجابة جزء عضوي من كُُلِّ متعدد الأصوات .

كما رأينا ، فإن ظاهرة الصوغ الحوارى الداخلي تكون متجلية بشكل أو بآخر ، في جميع مجالات الكلام الحي . لكن إذا كان الصوغ الحوارى ، في النثر خارج - الأدبي (البلاغى ، المعتاد ، العلمي) يتفرد عادة بفعل مستقل ويتشر في حوار مباشر ، أو في بعض الأشكال الأخرى المعبر عنها تركيبياً من خلال التجزيه والجدال مع كلام الآخرين ، فإنه في النثر الأدبي ، على العكس من ذلك ، وخاصة في الرواية ، حيث الصوغ الحوارى يَنبُذُ من الداخل المفهمة ذاتها لموضوعه والتعبير عنها بمساعدة الخطاب ، مُحوّلاً بذلك دلالة الخطاب وبنية التركيبية ، فيَعْلُو هُنا ، تبادل التوجه الحوارى وكأنه حدث الخطاب نفسه ، مُضْفِياً عليه الحركة والدرامية من الداخل ، وأيضاً على كل واحد من عناصره .

وفي معظم الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق للكلمة) لا يكون الصوغ الحوارى الداخلي ، كما أوضحنا ، مستعملاً بطريقة أدبية . إنه لا يدخل في « الموضوع الإستيقى » للعمل الأدبي ، بل يخفّ ويخمد ، اصطلاحاً ، داخل الخطاب الشعرى . وبالمقابل ، يصير الصوغ الحوارى في الرواية ، أحد مظاهر الأسلوب النثرى الأساسية ويتلام مع تشيّد أدبى خاص .

غير أن الصوغ الحوارى الداخلي لا يمكن أن يصبح تلك القوة الخلاقة للشكل إلا حين يتم إخصاب التنافرات والتناقضات الفردية بتعدد لغوى اجتماعى حيث التناغمات الحوارية تُقَوِّى ، لا فوق قِمَم الخطاب الدلالية (مثلما هو الشأن في الأجناس البلاغية) وإنما تُسَرِّبُ إلى طبقاته العميقة ، مضمية طابع الحوار على اللغة ذاتها وعلى رؤيتها للعالم (الشكل الداخلى للخطاب) . وأيضاً لا يمكن أن يصبح قوة خلاقة إلا حيث يولد حوار الأصوات تلقائياً من حوار « اللغات » الاجتماعى حيث يبدأ ملفوظ الآخرين نَوْنٌ وكأنه لغة « أجنبية » اجتماعياً ، وحيث يصير الآن ، تَوَجُّهُ الخطاب وسط الملفوظات « الأجنبية » تَوَجُّهاً وسط اللغات « الأجنبية » اجتماعياً ، داخل حدود نفس اللغة القومية ..

في الأجناس الشعرية (بالمعنى الضيق) لا يُسَحِّلُمُ الصوغ الحوارى الطبقى للخطاب بكيفية

أدبية ، لأن الخطاب الشعري يكفي ذاته بذاته ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين ، خارج حدوده . إن الأسلوب الشعري هو ، اصطلاحاً ، مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين ، ومن كل « نظرة » نحو خطاب يصدر عن آخر .

كذلك ، يكون غريباً عن الأسلوب الشعري أي نظر مهما كان ، في اللغات الأجنبية ، وفي إمكانات معجم آخر ، وفي دلالة وأشكال تركيبية ووجهات نظر لسانية أخرى . نتيجة لذلك ، فإن الأسلوب الشعري يجهل الشعور بوجود حدود ، أو تدرجية ، أو تحديد اجتماعي ، أو خصيصية للغة الخاصة ، وإذن ، فإنه يجهل كل علاقة نقدية ، مُقيّدة ، مع لغة الخاصة باعتبارها إحدى اللغات الكثيرة القائمة داخل التعدد اللساني ، وبترايط مع هذه العلاقة النقدية (لو وُجدت) لا يُسلم نفسه كليةً ولا يُعطي للغة مُعَيّنة كل معناها .

بطبيعة الحال ، لا يستطيع أي شاعر ، وُجد تاريخياً محاطاً بتعدد حيّ ، لساني وصوتي ، أن يجهل تلك العلاقة النقدية مع لغته ، إلا أنه لا يستطيع أن يجد لذلك موضعاً داخل الأسلوب الشعري لأعماله دون أن يُحطمه ودون أن يترجمه إلى نثر ، ودون أن يُحوّل الشاعر إلى ناثر .

في الأجناس الشعرية ، يتحقق الوعي الأدبي (بمعنى جميع نوايا التعبير والمعنى لدى الكاتب) تحقّقاً كاملاً داخل لغته ، ويكون محاطاً بها بكليته ، ويعبر عن نفسه من خلالها مباشرة وتلقائياً بدون قيود ولا مسافات . إن لغة الشاعر هي لغته هو . إنه يجد نفسه داخلها يبرّتها ، وبدون شريك يُقاسمه إياها . إنه يستعمل كل شكل وكل كلمة وتعبير في معانيها المباشرة (« بدون مزدوجتين » يمكن القول) ، أي أنه يستعملها وكأنها التعبير الخالص والتلقائي عن قصده . ومهما تكن « الآلام اللفظية » التي يُعاني منها الشاعر أثناء الإبداع ، فإن لغة العمل المبدع أداة طيّبة ملازمة تماماً لمشروعه الشعري .

في العمل الشعري ، تتحقق اللغة كأنها لغة أكيدة ، حاسمة ، حاضنة كل شيء . وبواسطتها ، عن طريق أشكالها الداخلية ، يُصر الشاعر ، يفهم ويتأمل . وعندما يعبر عن نفسه ، لا شيء يشتر فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة « أخرى » ، « أجنبية » . لغة الجنس الشعري هي عالم بطلهموسي ، واحد وفريد ، وخارجه لا يوجد شيء ولا تُستشعر حاجة . ذلك أن فكرة وجود كثرة من العوالم اللسانية الثّالة والمعبّرة في آن ، هي ، عُضوياً ، في غير مُتناول الأسلوب الشعري .

إن عالم الشعر ، مهما تكن التناقضات والصراعات اليائسة التي يكشفها الشاعر داخله ، هو دائماً عالم مُضاء بخطابٍ وحيد ومُستعصي على الدحض . فالتناقضات والصراعات ، والشكوى ، تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات ، وبكلمة واحدة ، تظل داخل مادّة البناء الشعري لكنها لا تنتقل إلى اللغة . ففي الشعر ، يجب أن تكون لغة الشك لغة أكيدة .

ويقتضي الأسلوب الشعري ، أساساً ، مسؤولية الشاعر الدائمة والمباشرة تجاه لغة مجموع عمله وكأنها لغته . عليه أن يتضامن كليةً مع كل واحد من عناصرها ، ونبراتها ، وتلويناتها . إنه في خدمة

لغة واحدة ، ووعى لسالي واحد . ولا يستطيع الشاعر أن يجعل وعيه الشعري ومشاريعه الخاصة في مقابل اللغة التي يستخدمها ، مادام يوجد داخلها كلية ، فهو ، إذن ، لا يستطيع ، في حدود أسلوبه ، أن يتخذ من اللغة موضوعاً للإدراك والتفكير أو ربط العلاقة . فاللغة مُعطاة له فقط من الداخل ، بقدر ما يُشيد نواياه ، وليست من الخارج ، بما لها من خصوصية نوعية وحدود موضوعية . وفي حدود الأسلوب الشعري ، تكون النوايا المباشرة ، بدون تحفظ ، المشروعة تماماً في اللغة ، غير متلائمة مع تقديمها الموضوعي (باعتبارها حقيقة لسانية محدودة اجتماعياً وتاريخياً) . إن أحدث اللغة ووحدايتها شرطان لازمان لفردية الأسلوب الشعري المباشرة والقصدية ، وللإبقاء عليه داخل المنولوج .

هنا لا يعنى ، بطبيعة الحال ، أن لهجات مختلفة ، بل ولغة أجنبية ، لا يمكن أن تتسربا إلى العمل الشعري . صحيح أن الإمكانيات محدودة : فليس هناك مجال للتعدد اللساني إلا في الأجناس الشعرية « الدنيا » مثل قصائد المهجاء والشعر الكوميدي الخ . إلا أن التعدد اللساني (لغات اجتماعية — إيديولوجية أخرى) يمكن إدماجها داخل الأجناس الشعرية الدقيقة ، وأساساً من خلال أقوال الشخصيات . لكن هنا ، يكون التعدد اللغوي مُتَوَضَّعاً . إنه مُقدم ، إجمالاً ، وكأنه شيء ، وليس على نفس مستوى لغة العمل الشعري الحقيقية : إنه الإشارة المشخصة للشخصية ، وليس الكلام الذي يُشخص . هنا ، لا تدخل عناصر التعدد اللساني وهي متوفرة على الحقوق المتحولة للغة أخرى تتحمل وجهات نظرها الشخصية ، وتسمح بقول ما لا يمكن قوله في اللغة الخاصة ، وإنما تكون لها حقوق شيء مُشخص . فالشاعر يتكلم أيضاً في لغته الخاصة عما هو أجنبي عنه . إنه لا يلجأ قط ، لأجل إضاعة عالم أجنبي ، إلى لغة الآخرين باعتبارها أكثر ملاءمة لذلك العالم . وسوضح فيما بعد ، أن الناثر يحاول أن يقول داخل لغة الآخرين ما يخصه شخصياً (مثلاً ، اللغة غير الأدبية التي يستعملها سارد أو ممثل لغة اجتماعية — إيديولوجية) ، وكثيراً ما يقيس عالمه الخاص بالمقياس اللساني لدى الآخرين .

نتيجة للمقتضيات التي حللتها فإن لغة الأجناس الشعرية ، عندما تُلَاسَس الحد الأسلوبى الأقصى للأجناس (٧) غالباً ما تصبح لغة آمرة ، وثوقية ومحافظة ، تَتَمَرَّس ضد تأثير اللهجات الاجتماعية غير الأدبية . أيضاً ، من الممكن ، في مادة الشعر ، أن توجد فكرة « لغة شعرية » خاصة ، و « لغة للآلهة » ، و « لغة شعرية بتوية » ، الخ .. ومن الثابت أن الشاعر ، برفضه لجُل هذه اللغة الأدبية ، يعلم بأن يخلق ، اصطناعياً ، لغة شعرية جديدة بدلاً من اللجوء إلى اللهجات الاجتماعية القائمة . إن اللغات الاجتماعية غريبة ، مُمَيَّزة ، مُوضعة ومحصورة اجتماعياً ، لكن لغة الشعر ، المخلوقة اصطناعياً ، ستكون مباشرة قَصْدِيَّة ، حاسمة ، فريدة ومُفْرَدة . هنا ما كان عليه الحال في بداية القرن العشرين ، عندما بدأ الناثرون الروسيون يُظهرون اهتماماً مُتَحَيِّزاً باللهجات وبـ « المحكي المباشر » . فقد حلم الشعراء الرمزيون عندئذ (بالمونت ، ف . إيفانوف) ، ثم المُستَقِيلُون ، بِخَلْق « لغة خاصة » بالشعر ، بل إنهم قاموا بمحاولات في سبيل ذلك (ف . كلينيكوف) (٨) .

إن فكرة لغة فريدة وخاصة بالشعر هي «عينة فلسفية» طوبوية مميزة للكلمة الشعرية : إنها مبنية على الشروط والمقتضيات الحقيقية للأسلوب الشعري الكافية للغة واحدة قصدية بكيفية مباشرة ، انطلاقاً منها تكون اللغات الأخرى (لغة الكلام ، ولغات الصفقات ، ولغة التراخي ...) مُدرَكة وكأنها مُتَوَضَّعة وليست بأية حال معادلة لها (١٩) . وفكرة « لغة شعرية » خاصة ، تُعبر دائماً عن التصور البطليموسي المتعلق بعالم لساني مُوسَلَب .

إن اللغة ، بصفتها بيئة حية وملموسة يعيش فيها وعي الفنان بالكلمة ، لم تكن أبداً لغة وحيدة . إنها لا تكون كذلك إلا باعتبارها نسقاً نحوياً مجرداً مكوناً من أشكال معيارية ، ومحولاً عن الإدراكات الإيديولوجية الملموسة التي تملأه ، ومحولاً عن التطور التاريخي المستمر للغة الحية . فالبيئة الاجتماعية الراسخة والضرورة التاريخية تُخلِّقان ، داخل لغة قومية وحيدة بكيفية مجردة ، عدداً وافراً من العوالم الملموسة ومن المنظورات الأدبية والإيديولوجية والاجتماعية المخلقة على نفسها ، وعناصر أصيلة تجريدية من اللغة تملأ بمضامين مختلفة دلالية وخلقية ، وتُربن رنيناً مُتبايناً .

واللغة الأدبية نفسها ، المتكلم بها والمكتوبة ، لِكُونها فريدة لا فقط استناداً إلى علاماتها العامة اللسانية بكيفية تجريدية ، وإنما طبقاً لأشكال تأويلاتها ، هي لغة مُنضَّلة طبقات ومتعددة لسانياً بمظهرها الملموس الذي هو دلالي وتعبيري في نظر الغمر .

ويكون ذلك التضييد محدداً ، قبل كل شيء ، عن طريق الأجهزة العضوية النوعية للأجناس التعبيرية . فأمثال هذه الملاح أو تلك من اللغة (القاموسية ، الدلالية ، التركيبية أو غيرها) تكون وثيقة الالتحام بالنوايا وبالنسق العام للتعبير المتصل بهذه أو تلك من الأجناس : الخطابية الصحفية ، الأدبية — الدنيا (الرواية المسلسلة) ، والأجناس المتنوعة للأدب الكبير . وتتخذ بعض ملاح اللغة العِطر النوعي لجنسها التعبيري ، قَلتحم بوجهة نظره ، وبطريقة تناوله ، وبشكله في التفكير ، وتلاوته ونبرته .

وإلى جانب هذا التضييد للغة إلى أجناس ، يضاف تضييد آخر يختلط بالأول تارة يتطابق معه ، وطورا يتعد عنه ، وهو التضييد المهني للغة (بالمعنى الواسع) : لغة المهامي ، والطبيب ، والتاجر ، والسياسي ، والمعلم ، الخ .. وطبيعي أن هذه اللغات لا تتباين بسبب معجمها وحده ، بل هي تتشعب أشكالاً محددة من التوجه القصدي ، ومن أشكال التأويل والتقدير الملموسين . وحتى لغة الكاتب (الشاعر ، والروائي) يمكن إدراكها وكأنها رطانة مهنية إلى جانب الرطانات الأخرى .

ما يهنا ، هو الجانب القصدي ، أي الدلالة الغيرية وتعبيرية ذلك التضييد في « اللغة المشتركة » . ذلك أن تركيب اللغة اللساني والمهاد ليس هو الذي يتشعب ويتباين ، وإنما نواياها الممكنة المبعثرة : إنها تتحقق داخل اتجاهات محددة ، وتملأ بمضمون محدد ، وتتجسد ، وتتخصص ، وتتشعب بأحكام قيمة ملموسة ، وترتبط بأشياء معينة وبمنظورات تعبيرية متصلة بالأجناس والمهن . داخل هذه المنظورات ، ومن أجل المتكلمين أنفسهم ، تكون لغات الأجناس ورطانات المهن تلك ، قصدية مباشرة وكاملة الدلالة ، وتعبيرية تلقائية . لكن في الخارج ، بالنسبة

لأولئك الذين لا يشاركون في تلك المنظورات القصيدة ، فإنه يمكن للغات والطرقات أن تكون غريبة ، مميزة ، مثيرة ، الخ .. بالنسبة للذين يقفون في الخارج ، فإن النوايا المستندة لتلك اللغات تتقوى وتصبح حدوداً دلالية وتعبيرية ، فتُثقل الكلام وتُفِيدُه بالنسبة لهم ، وتُعقد استعماله المباشر ، القصدي بدون تحفظ .

لكن القضية لا تنتهي بتضييد اللغة الأدبية إلى أجناس ومهن . فبالرغم من أن هذه اللغة ، في نوايا البديهة ، كثيراً ما تكون مُتجانسة اجتماعياً باعتبارها اللغة الرئيسية المتكلم بها والمكتوبة لدى فئة اجتماعية ، فإنها تحفظ ، مع ذلك ، باختلاف اجتماعي ، بتضييد اجتماعي يمكنه أن يصبح ، في بعض الفترات ، اختلافاً ملحوظاً . هنا وهناك ، يمكنه أن يطابق تضييداً للأجناس وللهمهن ، إلا أنه في الواقع ، بطبيعة الحال ، مستقل استقلالاً ذاتياً تاماً ونوعياً .

إن جميع الرؤيات للعالم الدالة اجتماعياً ، قادرة على بَعثرة النوايا المفترضة للغة ، وذلك بتحقيقها تحقيقاً ملموساً . ونستطيع التيارات الأدبية وغير الأدبية والنوادي والمجلات ، والصحف ، وحتى بعض الأعمال الأدبية الكبرى وبعض الأفراد ، يستطيعون جمعياً ، بحسب أهميتهم الاجتماعية ، أن يُضدوا اللغة ، وأن يُثقلوا كلماتها وأشكالها بواسطة نواياهم وبرائهم النموذجية ، وبذلك يفصلونها عن التيارات والأحزاب والأعمال الأدبية والأفراد الآخرين .

ولكل تظاهرة لفظية هلمة اجتماعياً ، القدرة على أن تُوصل — أحياناً لأمد طويل وليئة واسعة — نواياها إلى عناصر اللغة المدمجة في مقاصدها الدلالية والتعبيرية ، وعلى أن تفرض على تلك العناصر تلوينات محدّدة من المعاني والبررات ذات القيمة المحدّدة . هكنا يمكن خلق الكلمة — الشعار ، والكلمة — الشئمة ، والكلمة — الإطراء ، الخ ..

في كل فترة تاريخية من الحياة الإيديولوجية واللفظية ، يُمثِّلُ كل جيل ، داخل كل واحدة من فئات المجتمع ، لغته . فضلاً عن ذلك ، باختصار ، فإن كل عهد له « لهجته » ومعجم مفرداته ، ونسقه في التبرير الخاص ، وهي يتنوّرها تتباين حسب الطبقة الاجتماعية ، والمؤسسة المدرسية ، وحسب عوامل أخرى في التضييد . (لغات التلميذ — الضابط ، وتلميذ المدرسة الثانوية ، ولغة الواقعي ، هي لغات مُتباينة) ؛ إنها جميعها نموذجية اجتماعياً مهما يبلغ وسطها الاجتماعي من الضيق والمحدودية . بل يمكن في أقصى حد ، أن تعتبر رطانة عائلية عنصراً اجتماعياً ، مثل رطانة عائلة لارتيف التي قدمها تولستوي بمفرداتها الخاصة ونسقتها في التبرير الخصوصي (١٠) .

أخيراً ، في هذه الفترة أو تلك ، تتعايش لغاتٌ من مختلف فترات وعهود الحياة الاجتماعية — الإيديولوجية . بل إنه توجد حتى لغة للأيام : بالفعل ، فإن « أمس » و « اليوم » ليس لهما ، بمعنى ما ، نفس اللغة على الصعيد الاجتماعي — الإيديولوجي والسياسي ؛ فلكل يوم ظرفته الاجتماعية — الإيديولوجية والدلالية ، ومعجمه ، وبرائته ، وشعاره ، وشئائه وإطراءاته . والشعر ، في لغته ، ينزع الصفة الشخصية عن الأيلام ؛ لكن النثر ، كما سرى ، غالباً ما يُفَرِّدها عن قصد ، ويُعطِيها مُشخصين مُجسّدين يجعلهم مُتجاوبين حوارياً عبر حوارات روائية درامية .

هكذا ، إذن ، تكون اللغة ، في كل فترة من وجودها التاريخي ، متنوعة تماماً : إنه التعايش المجدد للتناقضات الاجتماعية — الإيديولوجية متوزعة بين ماضي وحاضر ، وبين مختلف فترات الزمن الماضي ، ومختلف الفئات الاجتماعية — الإيديولوجية للزمن الحاضر ، ومتوزعة بين تيارات ، ومدارس ، وحلقات ، الخ .. وهذه « اللهجات » للتعلم اللساني تتقاطع بعلة طرائق ، مُكوّنة « لهجات » جديدة ، نموذجية اجتماعياً .

بين كل تلك « اللهجات » توجد تميزات منهجية عميقة . فعلاً ، ففي أساسها توجد مبادئ للاتقاء وللتكوين متافرة تماماً (في بعض الحالات ، يتعلق الأمر بالوظيفة ، وفي حالات أخرى ، بالمضمون التيمائي ، وفي حالة ثالثة ، مبدأ اجتماعي — لهجوي يحصر المعنى) . كذلك ، فإن اللغات لا تتأخذ فيما بينها بل تتشابه بطرائق مختلفة (لغة أوكراينا ، لغة القصيدة الملحمية ، لغة بداية الرمزية ، لغة الطالب والأطفال والمتقف المتوسط ، ولغة المتشيع لينتسه ، وهكذا دواليك) . قد يبدو أن مصطلح « لغة » نفسه ، يفقد ، هنا ، كل معناه لأنه لا يوجد ، ظاهرياً ، صعيدٌ وحيد لمقارنة كل هذه « اللغات » .

والواقع ، أنه يوجد ، مع ذلك ، صعيد مشترك يُبرز منهجياً المقابلة التي قُنا بها : فجميع لغات التعلم اللساني ، مهما تكن الطريقة التي فُردت بها ، هي وجهات نظر نوعية حول العالم ، وأشكال لتأويله اللفظي ، ومنظورات غموية دلالية وإخلاقية . بهذه الصفة ، يمكنها جميعاً أن تُجابه ، وأن تُستعمل بمثابة تكلمة مُبادلة ، وأن تدخل في علائق حوارية . بهذه الصفة ، تلتقي وتعايش داخل وعي الناس ، وقبل كل شيء داخل وعي الفنان — الروائي الخلاق . وهذه الصفة أيضاً ، تعيش حقيقةً ، وتُصارع ، وتتطور داخل التعلم اللساني الاجتماعي . لأجل ذلك ، تستطيع جميع اللغات أن تتخذ موضعاً لها على صعيد الرواية الفريد الذي يمكنه أن يَجْمَع الأساليب البارودية لِلُّغَاتِ أجناس متنوعة ، ومظاهر مختلفة من أسلبة وتقديم لغات مهنية ملتزمة ، مع لغات أجيال تشمل على لهجات اجتماعية وغير اجتماعية (مثلاً ، ما نجده في الرواية الانجليزية الساخرة) . جميع تلك اللغات يمكن أن يجذبها الروائي لتسيق تيمات وتخفيف حدة التعبير (غير المباشر) عن نواياه وأحكامه القيمة . لأجل ذلك يُلجأ باستمرار ، على المظهر الغموي ، الدلالي والتعبيري ، أي القصدي ، لأنه القوة التي تُنصّد وتنوع اللغة الأدبية ، ولا نولي نفس الاهتمام للعلامات اللسانية (زخارف المفردات ، تناغمات المعنى ، الخ ..) في لغات الأجناس والروايات المهنية وغيرها ، لأنها ، إذا جاز القول ، رواسب مُتَحَجِّرة عن سمرورة النوايا ، وعن العلامات التي أمثلها العمل الحي الفني تنجزه النية المؤولة للأشكال اللسانية المشتركة . إن تلك العلامات الخارجية ، ملحوظة ومُثبتة من وجهة النظر اللسانية ، لا يمكن فهمها ودراستها بدون فهم تأويلها القصدي .

إن الخطاب يعيش خارج ذاته ، داخل تثبيت حيّ لموضوعه ، وإذا ابتعدنا كليةً عن ذلك التثبيت ، فلن يَبْقَ لنا فوق الأذرع سوى جثة الخطاب العارية التي لن تعلمنا شيئاً عَنْ وَضْعِهِ الاجتماعي ولا عن مصائره .

إن دراسة الخطاب في حد ذاته ، بدون معرفة لخبر أى شيء يطلع خارجة ، هي في مثل عبثية دراسة عذاب أخلاقي بعيداً عن الواقع الذي يوجد مُبتأ عليه والذي يُحدده .

وبإبرازنا الجانب القسدي في تضيد اللغة الأدبية ، نستطيع إذن ، أن نضع على نفس المستوى ظاهرات مفرطة في اللاتجانس (من وجهة نظر المنهجية) مثلاً نضع لهجات اجتماعية — مهنية ، وروايات للعالم وأعمال أدبية فردية ، لأن جانبها القسدي هو الذي يكوّن الصمد المشترك حيث يمكنها أن تكون جميعها مُتجابهة ، وبطريقة حوارية إضافةً لذلك . والحقيقة أن بالإمكان قيام علائق حوارية (خاصة) بين اللغات ، كيفما كانت ، ممّا يدل على أن من الممكن إدراكها باعتبارها وجهات نظر حول العالم . ومهما تختلف القوى الاجتماعية المنتجة لعمل التضيد (المهنة ، الجنس التعبيري ، الاتجاه ، الشخصية الفردية) فإن هذا العمل نفسه يعود ، حيث كان ، إلى إشباع للغة (نسياً) طويل ، له دلالة اجتماعياً (جماعياً) ، وهو إشباع يتم بواسطة نوايا ونبرات محدّدة وبالتالي مُقيّدة) .

وكلما دام ذلك الإشباع المضد ، كلما اتسع المحيط الاجتماعي الذي يشمل الإشباع ، وإذن : كلما عظمت القوة الاجتماعية المنتجة للتضيد ، كلما كانت واضحة وقارّة البصائر والتعديلات اللسانية لعلامات اللغة (للرموز اللسانية) التي تستمر موجودة في اللغة من جراء تأثير تلك القوة ، انطلاقاً من التلاوين الدلالية القارّة (وإذن ، الاجتماعية) حتى المؤثرات اللهجية الأصلية (الصوتية والمورفولوجية وغيرها) ، التي تسمح سابقاً بأن نتحدث عن لهجة اجتماعية خاصة .

كنتيجة لعمل جميع القوى المضتة تلك ، تكف اللغة عن الاحتفاظ بأشكال وكلمات محايدة لا تنتمي لأحد : إنها مُبصرة ، مُسندة بنوايا ، ومُثيرة من أولها لآخرها . وبالنسبة للوعي الذي يعيش داخل اللغة ، فإن هذه الأخيرة ليست نقاً مجرداً من الأشكال المعيارية ، وإنما هي رأي متعدد اللسان حول العالم . وجميع الكلمات تستحضر مهنة ، جنساً تعبيرياً ، نزعة ، طرفاً ، عملاً أدبياً محدّداً ، رجلاً معيّناً ، جيلاً ، عمراً ، يوماً ساعة . وكل كلمة تُحيل على سياق أو عدة سياقات ، داخلها عاشت وجودها المسود اجتماعياً . جميع الكلمات والأشكال مسكونة بالنوايا . ولا مفر من أن تكون للكلمة تناغمات السياق (تناغمات الأجناس التعبيرية ، والتوجهات ، والأفراد) .

والواقع ، بالنسبة للوعي الفردي ، أن اللغة بصفتها تكلفاً اجتماعياً — إيديولوجياً حياً ، ورأياً متعدد اللسان ، فإنها تتّوضع عند الحد الأقصى من منطقته ومن منطقة الآخرين . فكلمة اللغة هي كلمة نصف — أجنبية ، وستكف عن أن تكون كذلك عندما يُسكنها التكلم نية ونبرته ، وحينما يمتلكها ويُبرها على مطمحها الدلالي والتعبيري . وإلى حدود اللحظة التي يتم فيها امتلاك الخطاب ، فإنه لا يكون موجوداً داخل لغة محايدة ، لا شخصية (لأن التكلم لا يأخذ الخطاب من قاموس ١) ، إنه موجود على شفاهاً أجنبية ، وداخل سياقات غريبة ، وفي خدمة نوايا أجنبية ، ومن هنا بالذات يجب أخذ الخطاب وجعله خطاباً « خاصاً » . ولا تتلاءم جميع الخطابات ، بنفس السهولة ، مع هذا الاغتصاب وهذا التملك ، إذ الكثير منها يقاوم بصلابة ، وبعضها الآخر يظل

« أجنبياً » وَتَوْنٌ بكيفية غريبة داخل فَمِ المتكلم الذي استول عليها ، إنها لا نستطيع أن نمتزج بسياقه ، فنسقط خارجه . تكون كما لو أنها ، خارج إرادة المتكلم ، قد وَضَعَتْ نفسها « بين مزدوجتين » . إن اللغة ليست بيئة محايدة . إنها لا تصبح بسهولة وبخبرة ، بِلَكْنَةٍ للتكلم . إنها مسكونة ومُكْتَظَّة بالتواها الأجنبية ، والسيطرة على تلك التواها وإخضاعها لتواهانا ونبراتنا هي سرورة وَغَرَّة ومُعَقَّدة !

لقد ثَقَّلْنَا الوحدة اللسانية بكيفية تجريدية (لهجوية) في اللغة الأدبية . لكن هذه الأخيرة أَهْمُ ما تكون عن لهجة مُطْلَقَة . فَمَسْبَقاً يمكن أن يَقُومَ بين اللغة الأدبية المتكلم بها ، المألوفة ، وبين اللغة المكتوبة ، حدٌّ على درجة من الوضوح . وكثيراً ما يتطابق تمييز الأجناس مع التميزات اللهجوية (مثلاً ، في القرن ١٨ ، بين « الأجناس العليا » بلغة الكنيسة السلافية ، وبين « الأجناس التعبيرية الدنيا » في المحادثات العادية) . وأخيراً ، فإن بإمكان بعض اللهجات أن تكتب المشروعية داخل الأدب ، وبذلك يمكنها المساهمة إلى حد ، في اللغة الأدبية .

ومن الواضح ، أن اللهجات ، بِدُخُولِهَا إلى الأدب ومساهمتها في لغته ، تفقد صفة كونها أنساقاً اجتماعية — لسانية مغلقة . إنها تُشَوِّهُ ، وحاصل الكلام ، فإنها تكفُّ عن أن تكون ما كانت عليه بصفتها لهجات . غير أن هذه اللهجات ، من جانب آخر ، تحافظ عند دخولها إلى اللغة الأدبية ، على مُرُونَتِها اللهجوية ، وعلى لغتها « الأخرى » ، كما أنها تُشَوِّهُ اللغة الأدبية التي تدخل إليها (واللغة الأدبية بدورها تكفُّ عن أن تكون أصيلة بعمق) ، نتيجة لأنساقها الاجتماعية — اللسانية المغلقة . إن اللغة الأدبية ظاهرة أصيلة بعمق ، مثل أيضاً الوعي اللساني لدى الإنسان المتوفر على ثقافة أدبية والذي يكون مرتبطاً بها . فعند هذا الأخير ، يصبح التثروع القصدي للخطابات (وهو تنوع يوجد في كل لهجة حية ومغلقة) تنوعاً في اللغات . فالأمر لا يتعلق بلغة ، وإنما بمحوار لغات .

إن اللغة القومية الأدبية لشعب متشعب بالثقافة ، وأساساً بالثقافة الروائية ، ومتوفر على تاريخ لفظي ولغوي غني وكثيف تبدو ، في الواقع ، وكأنها عالم صغير مُنَظَّم ، يعكس العالم الكبير للتعبد اللساني لا فقط القومي ، بل الأوربي . إن وحدة اللغة الأدبية ليست هي وحدة نسق لساني مُطْلَق : إنها الوحدة الأصلية جداً لـ « اللغات » التي دخلت في اتصال واعترفت كل منها بالأخرى . (إحداها هي « اللغة الشعرية » بالمعنى الضيق) . تلك هي خصوصية المعضلة المنهجية للغة الأدبية .

وعندما يُصبح الوعي الاجتماعي — الأيديولوجي الملموس خَلَقاً بِنَشَاطٍ ، أي يخلو نشيطاً أدبياً ، فإنه يَكْشِفُ عن نفسه ، مسبقاً ، محاطاً بتعدد لساني ، من خلال لغة وحيدة غير قابلة للنقاش وحاسمة . دائماً وفي كل مكان ، وفي جميع عصور الادب المعروفة تاريخياً ، يَكْشِفُ الوعي النشط أدبياً للغات وليس لغة واحدة . إنه يجد نفسه أمام ضرورة اختيار لغة . وفي كل واحدة من مظهراته الأدبية اللفظية ، يتجه بنشاط وسط التعدد اللساني ، ويختل داخله موقِعاً ، ويختار « لغة » . إنه فقط ببقاء الإنسان داخل وجود مُطْلَق ، بدون كتابة ولا أفكار ، وفي معزل عن جميع سبل الصمود الاجتماعي — الأيديولوجي ، يستطيع ألا يدرك هذا النشاط اللساني الانتقائي ، وبمكته ، عندئذ ،

أن يظل داخل اليقين المطلق ، والتعيين المسبق للغة الخاصة .

والحقيقة أنه حتى مثل ذلك الإنسان المنزول لا تكون قضيته مع لغة واحدة بل مع عدة لغات ، إلا أن موضع كل واحدة منها يكون مشهداً بصلابة وغير قابل للنقاش ، ويكون الانتقال من لغة إلى أخرى مُتَوَقَّعاً وآلياً بمثل ما يكون عليه الانتقال من غرفة إلى أخرى . ولا تتصادم تلك اللغات داخل وَغِيه ، وهو لا يحاول أن يربط بينها ، ولا أن ينظر إلى واحدة منها « بعيون » الأخرى .

على هذه الشاكلة كان الفلاح الأمي البعيد بمسافات طويلة عن كل مركز ، والفارق بسناجة وسط وجود يومي يظنه جامداً أو ثابتاً ، يعيش وسط عتمة أنساق لسانية : كان يُصلي لله في لغة (سلافية الكنيسة) وكان يخفي في لغة أخرى ، ويتكلم داخل الأسرة لغة ثالثة ، وعندما كان يشرع في إملاء طلب على كاتب عمومي ، موجه لسلطات المقاطعة القروية ، كان يُجَرِّب لغة رابعة (رسمية ، سليمة ، منبثة من « ركام الورق القديم ») . وقد كانت تلك لغات مختلفة ، حتى من وجهة نظر العلامات الهجدة الاجتماعية واللهجوية . لكنها لم تكن مترابطة حوارياً داخل الوعي اللساني للفلاح . لقد كان ينتقل من واحدة إلى أخرى بدون أن يفكر في ذلك وبكيفية آلية : كل واحدة منها كانت بالتأكيد في موضعها ، وموضع كل واحدة لم يكن يُناقش . إن ذلك الفلاح لم يكن يعرف بعد كيف ينظر إلى اللغة (ولا إلى العالم اللفظي الذي يوازيها) « بعيون » لغة أخرى ، مثلاً أن ينظر إلى اللغة والعالم الهمسي انطلاقاً من لغة الصلاة ومن لغة الأغنية ، أو العكس (١١) .

وبمجرد ما بدأت اللغات ، داخل وَغِيه فلاحنا يُضيء بعضها البعض ، وتبادل النقد ، وبمجرد ما تبين أنها كانت مختلفة ، بل متعددة ، وبأن الأنساق الإيديولوجية والمواقف تجاه العالم الوثيقة الارتباط بتلك اللغات ، كانت تتناقض فيما بينها ، بمجرد ما تبين ذلك فإنه بدلاً من أن يظل ساكناً إلى جانبها ، تزوّد من طابعها الحاسم والمعين مُسَبِّقاً ، وبدأت عنده عملية تثبيتها الانتقائي والدينامي ..

فاللغة وعالم الصلاة ، واللغة وعالم الأغنية ، واللغة وعالم الكدّ والعادات ، اللغة والعالم الخصوصيان للإدارة القروية ، اللغة الجديدة والعالم الجديد للعامل الحضري الذي جاء لإقامة محلة ، كل تلك اللغات والعوامل تتخلّى عاجلاً أم آجلاً عن توازنها الرائق عديم الشكل وتكشف تعدديتها اللسانية .

بطبيعة الحال ، فإن الوعي اللساني أدبياً ، يَتَّبِعُ تعددية لسانية أكثر تنوعاً في الأشكال وأكثر عمقاً ، سواء في اللغة الأدبية نفسها أو خارجها . وهنا الحدث الجوهرى يجب أن يتخذ نقطة انطلاق في كل دراسة أساسية عن الحياة الأسلوبية للكلمات . ذلك أن طابع التعدد اللساني المسبق ، ومناهج التوجه إليه ، تحدد تلك الحياة الملحمة .

إن الشاعر محدّد بفكرة لغة واحدة وفريدة ، وبملفوظ واحد مُنْطَلَق على مونولوجه . وهذه الأفكار مُحَابِثَةٌ للأجناس الشعرية التى يُلجأ إليها . وهنا ما يحدد طرائق توجُّهه وسط تعدد لساني حقيقي .

على الشاعر أن يمتلك امتلاكاً تاماً وشخصياً لفته ، وأن يقبل مسؤوليته الكاملة عن جميع

مظاهرها ، وأن يُخضع تلك المظاهر اللغوية لمقاصده الخاصة لا لشيء آخر غيرها . يتحتم على كل كلمة أن تعبر تلقائياً ومباشرة عن قصد الشاعر ، ولا يجب أن تكون هناك مسافة بينه وبين كلماته . إن عليه أن ينطلق من لفته وكأنها كَلٌّ قصديٌّ ووحيد : إذ لا ينبغي أن يعكس أي تنضد ولا تنوع — للغات أو ، أسوأ من ذلك ، أي تنافر ، ملحوظ على العمل الشعري .

لتحقيق ذلك ، يُخلّص الشاعر الكلمات من نوايا الآخرين ، ولا يستعمل سوى بعض الكلمات والأشكال بطريقة تجعلها تفقد رابطتها مع بعض الطبقات القصدية في اللغة وبعض سياقاتها . إنه لا يجب أن نستشر وراء كلمات عمل شعري الصور النموذجية والمتوضعة للأجناس التعبيرية (غير الجنس الشعري نفسه) ، ورؤيات العالم (ما عدا رؤية الشاعر الوحيدة والفريدة) ، ولا أن نستشر الوجوه النموذجية أو الشخصية للتكلمين ، ولطريقة كلامهم ، وتثيراتهم المميزة .

إن كل ما يدخل في العمل الشعري ، عليه أن يغرق في مياه نهر « ليني » ، *Lethe* (١٢) وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين : يجب على اللغة أن تذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية (هنا ، تكون ممكنة أيضاً التذكّرات الملموسة) .

جلياً أنه توجد دائماً فئة محدودة من السياقات الملموسة بكيفية أو بأخرى ، والتي يجب أن تكون رابطتها مع اللفظ الشعري مُدركة . لكن تلك السياقات هي دلالية خالصة ، وإذا جاز القول ، هي مُنبئة بكيفية مُجردة . ومن خلال العلاقة اللسانية تكون لا شخصية ، وفي كل الحالات ، لا يجب أن نستشف من ورائها خصوصية لسانية جد ملموسة ، أو طريقة في القول ، الخ ... إنه لا يجب أن يتراءى من خلف تلك السياقات وجه نموذجي اجتماعياً (احتمالاً ، شخصية — ساردة) . إنما هناك وجه واحد في كل مكان : الوجه اللساني للشاعر المسؤول عن كل كلمة وكأنها كلمته هو . ومهما كانت الأسلاك الدلالية ، والنبرات ، وتلاعبات الأفكار ، والأشارات ، والتلميحات ، والتطابقات التي تنحدر من كل خطاب شعري ، عديدة وكثيرة الأشكال ، فإنها جميعها تخدم لغة واحدة ، ومنظوراً واحداً ، وليس سياقات اجتماعية ذات لغات عديدة . بالإضافة الى ذلك ، فإن حركة الرمز الشعري (مثلاً ، نشر استعارة وتمهدها) تفرض بالضبط وحدة اللغة المرتبطة مباشرة بموضوعها . إن التعدد اللساني الاجتماعي الذي سيدخل إلى العمل الشعري ويُضد لفته ، سيجعل مستحيلًا سواء نُعوّه الطبيعي أو حركة الرمز داخله .

ولإيقاع الأجناس الشعرية نفسه لا يساعد في شيء على تنضيد جوهري للغة . فالإيقاع ، بِخَلْقِهِ مساهمة مباشرة لكل عنصر من عناصر نَسق التثبيد في المجموع (من خلال الوحدات الأكثر مباشرة في الإيقاع) يقتل في المهد العوالم والوجوه المضرة ، احتمالاً ، داخل الخطاب . على كل حال ، فإن الإيقاع يضع أمامها حواجز محدّدة ، ولا يسمح لها بأن تتشر وأن تتجسّد . إنه يُوطد ويضبط أكثر ، الوحدة والطابع المغلق والموحد للأسلوب الشعري وللغة الفريدة المسلم بها من طرف ذلك الأسلوب .

نتيجة لهذا « التفشّر » للنوايا والنبرات « الأجنبية » ، وهو كل أثر للتعدد اللساني والصوتي ،

يكسب العمل الشعري وحدة لغوية كثيفة . ويمكن أن تكون هذه الوحدة ساذجة ، وأن توجد فقط في أكثر عهود الشعر ثمرة عندما لا يتعدى هذا الأخير ، حدود فئة اجتماعية منغلقة بسفاجة على نفسها ، وحيطة ، لم تثبت بعد ، ولا تكون إيديولوجيتها ولا لغتها قد تفضلت بعد تضيقاً حقيقياً . لكن ، في العادة نحس ذلك التوتر العميق والواعي للغة الشعرية الفريدة عندما ترتفع خارج سديم اللغة الأدبية المحبة ، المتعددة اللسان والصوت ، لعصرها .

على هذا النحو يتصرف الشاعر.

أما النثر — الروائي (وبصفة عامة ، كل نثر تقريباً) فإنه يسلك طريقاً مختلفة تماماً . إنه يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية ، بدون أن يضعف عمله من جراء ذلك . بل إنه يصير أكثر عمقاً (لأن ذلك يسهم في توعيته وفهمه) .

فوق هذا التضيق وتلك التوعات ، بل فوق اختلافات اللغة تلك ، يُشيد الروائي أسلوبه مع الحفاظ على وحدة شخصيته كمدع ، وعلى وحدة (من نمط آخر ، صحيح) أسلوبه .

إن النثر لا يُنقي خطابه من نواياها ومن نبرات الآخرين ، ولا يَقْتُلُ فيها أجنّة التعدد اللساني الاجتماعي ، ولا يستبعد تلك الوجوه اللسانية وطرائق الكلام ، وتلك الشخصيات — الحكاية المضرة التي تتراءى في شفافية خلف كلمات لغته وأشكالها ، وإنما يترتب جميع تلك الخطابات والأشكال على مسافات مختلفة من النواة الدلالية النهائية لعمله الأدبي ، ولمركز نواياه الشخصية .

وتتوزع لغة النثر على درجات قريبة بشكل أو بآخر ، من الكاتب ومن مستواه الدلالي الأخير : بعض عناصر لغته تعبر صراحة ومباشرة (مثلما هو الشأن في الشعر) عن نوايا المعنى والتعبير لدى الكاتب ، وعناصر أخرى تعمل على حَرْفِ اتجاهها ، إذ أنها بدون أن تتضامن تماماً مع تلك الخطابات ، تزيد في نبرتها بكيفية خاصة (هزلية ، ساخرة ، بارودية الخ ...) (١٣) ، وعناصر أخرى تبعد أكثر عن مستواها الدلالي الأخير وتكسر بعض نواياها . وهناك أخيراً ، عناصر لغوية مجردة تماماً من نوايا الكاتب : إنه لا يعبر عن نفسه من خلالها (بصفته كاتباً) بل يُظهرها كأنها شيء لفظي أصيل ، فهي ، بالنسبة له ، موضوعة تماماً . كذلك ، فإن تضيق اللغة إلى أجناس ، مهن ، مجتمعات (بالمعنى الضيق) رؤيات للعالم ، توجهات ، فرديات ، وتعدد اللساني الاجتماعي (لهجات) عند دخولها إلى الرواية يَنْتِظَمَانِ داخلها بطريقة خاصة فيصبحان نسقاً أدبياً أصيلاً يهود ويُنسَقُ تيمة الكاتب القصدية .

هكذا يستطيع النثر أن ينفصل عن لغة عمله ، وأيضاً ، بدرجات مختلفة ، عن بعض طبقاتها ومظاهرها . إنه يستطيع أن يستخدم تلك اللغة بدون أن يُسلم نفسه إليها كلية ، إنه يتركها نصف — أجنبية — أو — أجنبية — تماماً ، لكنه في نهاية المطاف ، يستعملها في نفس الآن ، رغم كل شيء ، لخدمة نواياه .

إن الكاتب لا يتكلم تلك اللغة التي انفصل عنها تقريباً ، بل كأنه يتكلم من خلالها ، وقد

أصبحت قوةً بعض الشيء ، موضوعة ومُعدّة عن شفتيه .

إن الناثر — الروائي لا يتأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعلّقة الأصوات ، ولا يُحطم المنظورات والعوامل ، والعوامل الصغيرة الاجتماعية — الإيديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي : إنه يُدخلها إلى عمله . إنه يستخدم خطابات مأهولة مُسبقاً بنوايا الآخرين الاجتماعية ، ويُرغمها على خدمة نواياه الجديدة ، وعلى خدمة سبّد ثلاثي . أيضاً ، فإن نوايا الناثر تُكسر وتُحتمل زوايا متنوعة ، حسب الطابع الاجتماعي — الإيديولوجي « الأجنبي » ، وحسب تعزيز وتوضيح اللغات المكسّرة في التعدد اللساني .

وبأخذ اتجاه الخطاب ضمن ملفوظات الآخرين ولغاتهم ، وكذلك جميع الظاهرات والإمكانات المرتبطة ، دلالة أدبية داخل أسلوب الرواية . فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان إلى الرواية ويتنظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم . وهنا يمكن التفرد الخاص للجنس الروائي .

هذا التفرد يتطلب أسلوبية ملائمة ، لا يمكن أن تكون إلا أسلوبية سوسولوجية . فالحوار الداخلي ، الاجتماعي ، للخطاب الروائي يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس الذي يُعدّل مجموع بنيت الأسلوبية « و » شكله « و » محتواه « ، فضلاً عن أنه لا يُعدّل من الخارج وإنما من الداخل . ذلك أن الحوار الاجتماعي يَرِنُ داخل الخطاب نفسه ، وداخل كل عناصره ، سواء تلك التي تخص « المحتوى » أو تخص « الشكل » .

ويتنثل تطور الرواية في تعميق الحوار من خلال نُشره وتجزئته . إن العناصر المحايدة ، الصلبة (الحقيقة الصلبة) غير المدمّجة في الحوار ، هي في تناقص . ومن ثم فإن الحوار يتقوى داخل أعماق جُزئية ، وفي نهاية الأمر ، داخل أعماق ضيقية (Intra - atomiques) . بطبيعة الحال ، فإن الخطاب الشعري هو أيضاً اجتماعي ، لكن الأشكال الشعرية تعكس سرورات اجتماعية أكثر دَواماً ، أو نقول بأنها تعكس « اتجاهات عريقة » من الحياة الاجتماعية . أما الخطاب الروائي ، فإنه يتفاعل بطريقة جد حساسة مع أبسط انحرافات المناخ الاجتماعي وتقلّباته « إنه يقوم بِرْدَةِ فعل ، كما قلنا ، بِكَلِمته ، وبجميع عناصره .

داخل الرواية ، يخضع التعدد اللساني لتشييد أدبي . والأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تعمر اللغة (جميع كلماتها ، وجميع أشكالها) ، وتُعطيها دلالاتها الملموسة ، المحلّدة ، تنتظم داخل الرواية في نسق أسلوب منسجم ، مُترجمة الوضعية الاجتماعية — الإيديولوجية المعيّنة للكاتب ، داخل التعدد اللغوي لعصره .

هوامش

- (١) لا تعرف الأكنية سوى تأتوت متداولة آية (وليست واحة بالمعد الاجتماعي) وخطب من اللغات يحكم على حاصر لسانية مجردة (صوتية ومورفولوجية) .
- (٢) كتب باخين هذه الدراسة سنة ١٩٣٤ - ١٩٣٥ . (المترجم) .
- (٣) من هذه الزلوية ، فإن الصراع مع الجانب للوضوع (فكرة العودة إلى الوعي الذاتي ، وعودة المصروع في حد ذاته إلى الإحساس المحاصر الخ) هو حصر عميق في فلسفة روسو ، وعد الطيبة والانطباعية والأكسيزم والدلالية ، وعد المجامعت أخرى بمثالة .
- (٤) راجع شعر : هولرس ، وظلود ، وهين ، ولاهورغ ، وأنيسكي وآخرين ، بالرغم من عدم التجانس الموجود بين أنشطارهم .
- (٥) راجع لي كتاب فيتو. كركلوف : عن الفكر الألفي (مرجع مذكور) ، للفصل المخصص للبلاغة والشعرية ، ص ٧٥ وما يليها ، وفيه يُعطى تعديلات مأخوذة من البلاغة القديمة .
- (٦) راجع كتاب إنجوم : ليون تولستوي ، الجزء الأول ، طبع بليبراد ، ١٩٢٨ ، وهو يشتمل على كثير من المواد الأولية حول هذا المصروع ، مثلاً اكتشاف سبال ، السعادة العقلية ، للتصل راحة اللحظة .
- (٧) مفهوم أننا نُسّر باستمرار الحد التالي للأحاسس الشعرية . ولي الأعمال الحقيقية تكون هناك « نويات » جوهرية مقبولة . ويوجد عدد من المعايير المصيبة للأحاسس ، تكون مأخوذة بحاسة لي فترات « تبديل » اللغات الأدبية الشعرية .
- (٨) فلسطين الملوثة (١٨٦٧ - ١٩٤٣) أسس مع مومخوسكي ، وبريوسوف ، ثلوث أول جميل للرمزيين الروس المستنيرين ، « الأنطاطيون » .
- (٩) فيكتور كليلنيكوف (١٨٨٥ - ١٩٢٢) هو مظهر اللغة التي تنهب إلى أحد من الفضل « وهي النظرية التي استوحاها المستظنون » وبشر كتابة أول شاعر سبغلي روسي حقيقي .
- (٩) هذه هي وجهة نظر اللاهية حول اللغات القومية للفرون الوسطى .
- (١٠) ليون تولستوي : في كتابه : طقولة ، مرافقة ؛ شلب
- (١١) إننا نُسب عن قصد : فإل جيد ما ، كان الفلاح المهنفي يعرف دقاً كيف يفعل ذلك ، وكان يفعل .
- (١٢) اسم سر ورد في الميتولوجيا الأغريقية ، وهو مرادف للنسيان . كل من شرب معه يصبح في أن ينسى . (المترجم)
- (١٣) هذا يعني أن الكلمات ليست كلمات إذا ما فُهِمَها بطريقة مباشرة ، وإنما تكون كلماته هو عندما تُفْهَم بطريقة غير مباشرة ، أو بطريقة توضيحية ، الخ ... وجهلولة أخرى ، عندما تُفْرَك من ملحة ملاحة .

التعد واللغوي في الرواية

العدد اللغوي في الرواية

إن الأشكال التوليفية المتصلة بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، والتي هي أشكال مُشيدة خلال النمو التاريخي للجنس الروائي بمختلف مظاهره ، لعل درجة كبيرة من التنوع . فكل واحد من تلك الأشكال ، موصولاً بإمكانات أسلوبية معينة ، يتطلب تشييداً أدبياً صحيحاً يختلف اللغات . ولن نتوقف ، هنا سوى عند الأشكال الجوهرية والمتمطية بالنسبة لمعظم مظاهر الرواية .

لقد انتظم التعدد اللساني في شكله الأكثر وضوحاً ، وبنفس الآن ، الأكثر أهمية تاريخياً ، داخل نصوص ما سُمِّيَ بالرواية الهزلية ، ومثلوها الكلاسيكيون هم فيلدنغ ، سوليت ، سترن ، ديكتر ، تاكربني في إنجلترا ، وهيبيل^(١) وجان — بول ريشتر في ألمانيا .

في الرواية الهزلية الانجليزية ، نجد استحضاراً بارودياً لجموع ، تقريباً ، مستويات اللغة الأدبية المكتوبة والمتحدث بها في عصرها . وقلما نجد رواية واحدة لهؤلاء الكتاب الكلاسيكيين لا تكون موسوعة تضم أوردة اللغة الأدبية وأشكالها . ووفق الموضوع الشخص ، يستحضر المهكمي بطريقة بارودية ، أحياناً الفصاحة البرلمانية أو القانونية ، وطوراً الشكل الخاص للعروض المختصرة عن جلسات البرلمان ومحاضره ، واستطلاعات الجرائد والصحف واللغة الجافة لرجال الأعمال في المدينة ، وثرثرات البلهاء ، والجهود الضالعة المتخذقة للعلماء ، والأسلوب النبيل أو الإنجيلي ، والنبرة المترتبة للموعظة الأخلاقية ، وأخيراً طريقة كلام شخص محدد اجتماعياً وبالملموس .

هذه الأسلبة — البارودية عادةً — للغة الخاصة بالأجناس التعبيرية ، وباليهني وبطبقات أخرى من اللغة ، تكون ، أحياناً ، مفصولة بخطاب مباشر من الكاتب (يكون بصفة عامة ، مؤثراً ، عاطفياً ، أو غزلياً) ، يُترجم فيه مباشرة (بدون انكسار) رؤيته للعالم وأحكامه القيمة . لكن أساس الرواية الهزلية هو صيغة نوعية تماماً تمثل في اللجوء إلى « اللغة المشتركة » . فهذه الأخيرة ، التي يكتبها ويتكلمها بكيفية مشتركة متوسط الناس المتعاشين في بيئة معينة ، تتعامل معها الكاتب وكأنها الرأي العام ، أو الموقف اللفظي العادي لوسط اجتماعي معين تجاه كائنات وأشياء ، أو

باعتبارها وجهة النظر والحكم المألوفين . والكاتب يعتمد قليلاً أو كثيراً عن تلك اللغة ، ويضفي عليها الموضوعية من خلال تموضعه خارجها ، ومن خلال خَرْف نوابه عبر الرأي العام (دائماً يكون رأياً مصطنعاً وغالباً مُناقضاً) المجهّد داخل لفته .

وعلاقة الكاتب هذه ، باللغة المعثرة كأنها « رأي عام » ، ليست علاقة ثابتة ، بل تعرف دوماً حالة متحركة وحية ، واهتزازاً مُوقِعاً أحياناً : فالكاتب يستطيع أن يبالغ بارودياً ، في إبراد ملاح من « اللغة الجارية » بصرامة ثقل أو تزبد ، كما يمكنه أن يكشف بخشونة ، عدم ملائمة تلك اللغة لموضوعه .

وفي أحيان أخرى ، على عكس الموقف الذي ذكرناه ، يتضامن الكاتب تقريباً ، مع اللغة الجارية ، أو يعتمد عنها قليلاً ، وأحياناً يجعلها ثِرْنً مباشرة بـ « حقيقة » ، أي أنه يدمج تماماً صوته بتلك اللغة . في نفس الآن ، فإن عناصر اللغة الجارية ، وقد تعرضت للمبالغة البارودية أو تَوَضَّعت قليلاً ، تتغير بطريقة منطقية . وبقتضى الأسلوب الهزلي هذه الحركة من الذهاب والإياب بين الكاتب ولغته ، والتعديل المستمر للمسافات ، والانتقال المتتابع بين العتمة والضوء تارةً حول مظهر للغة ، وتارةً حول مظهر آخر . ولو لم يكن الأمر على هذه الشاكلة ، لكان الأسلوب رتيباً أو أنه سيتلزم تفريداً للسارد ، أي طريقة أخرى لإدخال « التعدد اللساني » وتنظيمه .

من هذه الخلفية البَدئية للغة الجارية ، للرأي العام ، الثقل ، تنطلق ، داخل الرواية الهزلية ، تلك الأساليب البارودية للغات الخاصة بجنس تعبيري ، وبمهنة الخ .. مثلاً نحدّثنا عنه ، وكذلك الكتل المتلحمة للخطاب المباشر المؤثر ، الأخلاقي والتعليمي ، العاطفي ، الرثائي أو الغزلي ، للكاتب . هكذا يتحقق هذا الأسلوب داخل الأساليب المباشرة اللامشروطة ، للأجناس الشعرية (الغزلية ، الرثائية) أو البلاغية (إثارة الانفعال ، الأخلاق التعليمية) . إن انتقال اللغة الجارية إلى مستوى بارودية لغات الأجناس التعبيرية وغيرها من اللغات ، وكذلك إلى خطاب الكاتب المباشر ، يمكن أن يكون تدريجياً أو ، على عكس ، مُبَاغِتاً . هنا هو نسق اللغة داخل الرواية الهزلية

لِنَتَلَوَّلَ الآن ، تحليل بعض الأمثلة المأخوذة من رواية « دوريت الصغيرة » (٢) لشارل ديكنز :

١ - « ... جرت تلك المناظرة في نحو الساعة الرابعة أو الخامسة بعد الظهر ، بينما كان مجموع حيّ هارلي سترت ، وكفانديس سكوار ، يترنّج من جراء مرور السيارات ، ومن الدقائق المضاعفة لبطرقة الزوّار على أبواب المدخل . وكانت المقابلة قد بلغت هذا الحد عندما عاد السيد موردل إلى بيته بعد أن أنجز مهمته اليومية التي كانت تتمثل في أن يجعل الناس يحرمون ، أكثر ، الاسم البريطاني في جميع أنحاء العالم المتحضر القادر على تلميع الشوارع التجارية ذات المدى العالمي ، وتلميع تركيزات رؤوس الأموال الضخمة المقترنة بالخبرة العملية . ذلك أنه لا أحد كان يعلم ما هو بالضبط الشاغل الحقيقي للسيد موردل ، باستثناء أن عمله يُنتج المال ؛ بهذه الكلمات كان الجميع يحدّد شُغل السيد موردل خلال جميع الحفلات الرسمية ، وكان التضمير الحديث لِمَلِكِ الجَمَلِ وثَقْبِ الإبرة ، يتقبّله مُضْمَضُ العينين ... »

فالفقرات التي أبرزناها ، توضح الأسلبة البارودية التي أجريت على خطب البرلمان والمآدب الرسمية المسجلة . وقد وقع التجهيد للانتقال الى هذا الأسلوب عن طريق بنية العبارة المصوغه منذ البداية في نبرة ملحمة واحتفالية بعض الشيء . ثم ، في لغة الكاتب هذه المرة وبالتالي في أسلوب مختلف) ، كشف لنا المعنى البارودي للتعهد الارتسامي لمشاغل السيد ميردل ، وهو تعهد يُعْمِنُ عن نفسه وكأنه « كلام الآخرين » ، وبالإمكان وضحه بين مزدوجتين : « بهذه الكلمات كان الجميع .. يحدد (ذلك الشاغل) خلال جميع الحفلات الرسمية ... »

مكننا فإن أقوال « واحد آخر » ، في شكل قصور ، (أي بدون إشارة واضحة لانتهاها إلى آخر « ، انتهاء مباشراً أو غير مباشر) ، تدخل إلى خطاب (سرد) الكاتب . لكن لا يتعلق الأمر فقط بكلام الآخرين داخل نفس « اللغة » ، بل هو ملفوظ « داخل لغة « أجنبية » عن الكاتب : إنها اللغة المتفجرة للأجناس الخطائية الرسمية ، المناقفة والطئانة .

٢ - ... « بعد يومين أو ثلاثة ، علمت كل المدينة أن إدموند سباركلير ، المجل ، صهر السيد ميردل رجل المال التابعة ذى الشهرة العالية ، قد ارتقى إلى صف اللوردات بوزارة تقيية الكلام ، وأرسل الإعلان إلى جميع المؤمنين الحقيقيين لإخطارهم بأن هذه التسمية الممنوعة للإعجاب يجب أن تحبر بخطابة تكريم تفضل به شخص لا يقل لطفاً هو السيد ديسموس على تلك المصالح التجارية التي يجب دائماً في بلاد تجارية الخ .. ، ثم ورد كل الكلام متبوعاً بصخب الأبراق . هكذا بفضل مساندة هذا التكريم المحترم من جانب الحكومة ، ازدهر البنك العجيب وجميع المشاريع الرائعة التابعة له ، ازدهاراً كبيراً ، فأرع جميع المتكلمين زرافاتٍ إلى هارلي ستريت ، وكفانديس سكوار ، فقط ليتأملوا اليث الذي كان يسكنه ذلك الرجل الفاحش الغني العجيب ... » (٢ ، ص ١٢) .

نجد هنا ، أن خطاب الآخر ، الذي أبرزنا حروفه ، والذي هو في لغة أجنبية (رسمية ومهيبه) قد أدخل من خلال شكل معترف به (خطاب غير مباشر) . لكن هذا الخطاب محاط بالشكل المستر لأقوال الآخرين الطائشة (في نفس اللغة الطئانة ، المتفخمة) ، التي تُمهّد لدخول الشكل الصريح ويُجّيح له أن يُحدث رَنِيَّةً . هذا التجهيد يتم بفضل استعمال لقب المجل « Esquire » الموضوع قبل اسم « سباركلير » حسب مقتضيات اللغة الرسمية ، ويتى بالنعت « الرائعة » . وواضح أن نعت « رائعة » ليس من صنع الكاتب بل من صنع الرأي العام الذي يقوم بكل هذه الدعوى الصاخبة حول مشاريع السيد ميردل المتعاطفة .

٣ - ... « كانت وَجْبةٌ من شأنها أن تمنحه شهية الأكل حتى وَلَوْ لم يكن يتوفر عليها مطلقاً . كانت هناك أكثر الأطباق لذةً ، محضرة ومقدمة يتَذَخ ، وكانت هناك الفواكه الأكثر لذةً ، والأنينة الأكثر لذةً ، وروائع الصباغة والفضيات والحزف الصيني ، والبلور ، وأشياء عديدة وُضعت للمعاينة الذوق والشم والبصر ، وكانت جزءاً من الوجبة . أوه ! نالاً من

رجل رالع ذلك السيد مردل ، ياله من رجل عظيم ، ياله من سيد مطعم بهيات الحظ
الأكثر لفاسة وإثارة للحدس .. وفي كلمة ، ياله من رجل هي ا .. (٢ ، ص ١٢) .

بداية هذه الفقرة عبارة عن معارضة مؤسلة للأسلوب الملحمي التبيل . ثم يرد بعد ذلك إطراء
مُجَنَّب للسيد مردل من طرف جوقة المتلقين : إنه خطاب « أجني » مستر . وفي الجمل المبرزة ،
نجد أن كشف السبب الحقيقي لتلك الإطراءات ، يفضح نفاق الجوقة : فالكلمات « رالع » ،
« عظيم » ، « مطعم بهيات الحظ » ، « رجل سيد » ، يمكن أن تُعَوَّض بكلمة واحدة : « غني » ا
وهذا الكشف من جانب الكاتب ، المتجيز في الحدود العاجلة لجملة واحدة بسيطة ، ينصهر مع
ملفوظ الآخرين الكاشف . وتتعد نبرة الإطراءات المتحمسة بلغة أخرى ، ساخطة بسخرية ،
وتُهيئ على الأقوال الكاشفة في نهاية الجملة .

إننا نتوفر ، هنا في هذا المثال ، على بناء هجين نمطي ، له ثيرتان وأسلوبان .

ونحن نصف بالبناء الهجين ملفوظاً يتسمى ، حسب مؤشرات النحوية (التركيبية) والتوليفية ، إلى
متكلم واحد ، لكن يمتزج فيه ، عملياً ، ملفوظان ، وطريقتان في الكلام ، وأسلوبان ، و « لفتان »
ومنظوران دلاليان واجتماعيان . يجب أن نكرر ذلك : بين تلك الملفوظات ، والأساليب ،
واللغات ، والمنظورات لا يوجد أي حد فاصل شكلي من وجهة نظر التوليف أو التركيب . فخصم
الأصوات واللغات يتم داخل حدود مجموعة تركيبية واحدة ، وغالباً داخل جملة بسيطة . كذلك ،
كثيراً ما يتم نفس الخطاب ، في تآني ، إلى لفتين ، وإلى منظورين يتقاطعان داخل تلك البنية
الهجينة ؛ فيكون له ، بالتالي ، معنيان مختلفان ، وثيرتان اثنتان . (سرور أمثلة عن ذلك فيما
بعد) . إن للبناءات الهجينة أهمية جوهرية بالنسبة لأسلوب الرواية (٣) .

٤ — ... « لكن السد تبت يرنكل كان رجلاً مُزَرَّراً حتى النفن ، وبالتالي ، لقد كان رجلاً له
لقل ... » (٢ ، ص ١٢) .

هذا مثال عن التعليل الموضوعي المزعوم ، الذي يظهر وكأنه أحد مظاهر أقوال الآخرين
المسترة ، وفي حالتها هذه ، يبدو وكأنه من أقوال « الرأي العام » . وجميع العلامات الشكلية توضح
أن هذا التعليل صادر عن الكاتب الذي هو متضامن معه شكلياً ، إلا أن التعليل ، في الواقع ،
يتوضع داخل منظور الشخص الناق ، أو منظور الرأي العام .

وبصفة عامة ، فإن التعليل الموضوعي المزعوم هو من خصائص الأسلوب الروائي (٤) ، و يصل
إلينا كأنه أحد مُغايرات البناء الهجين ، في شكل خطابات « أجنية » مسترة . فالروابط التابعة
وروابط التثني (مثل : مادام ، لأن ، بسبب ، رغم ، الخ .) وألفاظ الربط المنطقي (مثل :
هكذا ، وبالتالي ، الخ .) تتجرد من نية الكاتب المباشرة ، وتكون لها ثبرة غريبة ، فتصبح
منكسرة . بل إنها تتوضع تماماً . وهذا التعليل هو بكيفية خاصة ، يميز للأسلوب الهزلي حيث يُقْلَبُ
شكل خطاب الآخرين (خطاب الشخص الملموسة ، أو ، غالباً ، خطاب وسط من
الأساط) (٥) .

• — • ... مثلما الحريق الكبير ينشر في البعد قَدَمَهُ ، فإن الشعلة المقدمة التي نفخ عليها آل برنيكل جعلت اسم مودل يُدَوِّي أكثر فأكثر . لقد كان اسمه على كل الشفاه وارتاد جميع الآذان . إنه لم يكن هناك أهدأ رجل مثل السيد مودل ، ولن يكون هناك نظيره . وما مِن أحد ، كما سبق القول ، كان يعرف ما فعله مودل من أجل ذلك ، لكن الجميع كان يعلم أنه هو أعظم رجل خرج إلى الوجود ... ، (٢ ، ص ١٣) .

يتعلق الأمر ، هنا ، بمدخل ملحني ، « هومبوسي » (وبالطبع ، بارودي) ، فداخله ينظم إطاراً السيد مودل من لَدُن الحشد : خطاب مستر ، لغة الآخرين .. ثم يتحدث الكاتب ، لكن على طريقتة في التعبير ، عما يعرفه كل واحد (ما أبرزناه في الفقرة) ، مما يُضفي طابعاً موضوعياً على حديثه . حتى يمكن القول بأن الكاتب نفسه لا يُداخله أي شك بخصوص ما يؤكدُه !

٦ — • ... « والسيد مودل ، ذلك الرجل الشهير والجليلة الكبرة على جبين بلاده ، كان يتابع سباقه المتألق . أصبح واضحاً أن رجلاً أَدَّى للمجتمع خدمة جُلِيَّ تمثل في أن يجعله يربح مَالاً وفِيراً على حسابهِ ، ما كان يجوز أن يظل أمداً أطول واحداً من عامة الشعب . كان هناك حديث واثق عن إعطائه رتبة البارونية ، وكثيراً ما كان يأتي ذكرُ لَلْقَب النبالة ..) (٢ ، ص ٢٥) .

هنا أيضاً ، يبدو الكاتب متضامناً ، صورياً ، مع الرأي العام الذي يتعلق السيد مودل بِحَبِبة مُتَأَلِّفة . في الجملة الأولى ، جميع الصفات المتصلة به هي من صنع الرأي العام ، وإذن فهي من قبيل الخطاب المستر للآخرين . والجملة الثانية — « أصبح واضحاً للجميع » — تَمَّت معالجتها بالحاح ، من خلال أسلوب موضوعي ، لا باعتبارها رَأْيًا ذاتياً ، ولكن كأنها قَبُولٌ لحديث موضوعي لا يقبل النقاش مطلقاً . والصفة : « أَدَّى للمجتمع خدمة جُلِيَّ .. » قد وضعت بُرْمَتها على مستوى الرأي العام الذي يُرجَّع صدى الإطراءات الرسمية ، إلّا أن الجملة التابعة : « .. إذ يجعله يربح مَالاً وفِيراً على حسابهِ — (حساب المجتمع) » هي من كلام الكاتب نفسه ، (كأنه كان يضع استشهاداً بين قوسين) . والجملة الأساسية تستأنف على مستوى الرأي العام . هكذا فإن أقوال الكاتب المبتدئة للطابع الأسطوري ، تتقدم إلينا كأنها أرض محصورة داخل استشهاد بكلام « الرأي العام » . إنها بنية هجينة نمطية حيث يكون خطاب الكاتب موضوعاً داخل الجملة التابعة ، وخطاب الآخرين داخل الجملة الأساسية ، وكِلْتَاهما قد شَيَّدتا من خلال منظورات دلالية وبِخَلْقة متباينة .

إن مجموع الفعل الذي يجري حول السيد مودل والمقرين إليه ، مُعطى لنا داخل اللفظة (لو بالأخرى ، داخل اللغات) المتعلّقة بتفاق ، والصادرة عن الرأي العام : باروديا مُؤَمِّلَةٌ طوراً للغة المستعملة في حفلات المجتمع البهيمارة المترفة ، وطوراً للتصريحات الرسمية الوفيرة ، ولخطابات المآدب ، وطوراً للطريقة الملحمية الفخمة ، أو للأسلوب الإنجيلي . فالتناخ الخلق حول السيد مودل ، والرأي المكوّن عنه وعن مشاريعه ، يُعَبِّدُنا حتى الشخص الإيجابية وخاصة بانكس الواعي ، وذلك بإرغامه على وضع كُلِّ مَالِهِ (ومال الصغرة دوريت) في صفقات مودل المدهشة .

٧ - ... « كان الطبيب قد تعهد بإخطار هارلي سترت . ولم يكن « بارو » يستطيع أن يعود مباشرة إلى الأحاييل التي أعدّها هيئة المحلفين الأكثر تميزاً وتنوراً في نظره ، وهي هيئة لا يمكن أن تؤثر فيها (كان باستطاعته تأكيد ذلك لصديقه العلامة) أية سفسة فارغة ، كما لا يمكن لأية موهبة مهنية مسخرة لأغراض دنيئة أن تترجّح كفتها أمامها (هكذا كان ينوي أن يبدأ كلامه) . أعلن إذن ، للطبيب أنه سمرافقه حتى البيت وأنه سيتجول في الضواحي المحيطة به ، بينما سيدخل صديقه إلى البيت لإنجاز مهمته الكئيبة .. » (٢) ، ص (٢٥) .

هذا بناء هجين مُنجز بصرامة : في إطار خطاب الكاتب (الأخباري) (لم يكن « بارو » يستطيع العودة مباشرة إلى الأحاييل ... هيئة المحلفين .. أعلن للطبيب أنه سمرافقه ... ») قد أدمجت بداية المرافعة التي أعدها المحامي (بارو) والتي وقع التعامل معها كأنها صفة أشير إليها بفرض إتمام خطاب الكاتب عن هيئة المحلفين إنتماماً مباشراً . وهذا اللفظ « هيئة المحلفين » يدخل في سياق الخطاب الإخباري للكاتب (جصفته مُتمماً لازماً لكلمة « أحبولة ») ، وفي نفس الوقت يندرج في سياق مرافعة المحامي التي هي معارضة مُؤسّبة . ولفظ أحبولة نفسه الذي صدر عن الكاتب ، يبرز الجانب البارودي للمرافعة التي ينتهي معناها الخادع ، تدقيقاً ، إلى توضيح أنه ليس هناك أحاييل بالنسبة لهيئة محلفين على هذا القدر من « التمييز » .

٨ - ... نتج عن ذلك أن السيدة ميردل ، وهي امرأة مجتمعة ذات تربية مهذبة ، وضحية مُكرّر رجل تخشين ومعتدل (لأننا نُصدر عليه مثل هذا الحكم من الرأس إلى القدمين بمجرد ما نكشف حالة محفظة نفوده) ، تُحتم الدفاع عنها بنشاط من طرف الطبقة التي كانت تنتمي إليها ، وذلك لنفس صالح تلك الطبقة ... » (٢) ، ص (٣٣) .

هذه أيضاً بنية هجينة حيث تعريف الرأي العام الاجتماعي « للعالم الجميل » (« ضحية مكرّر رجل تخشين ... ») يختلط مع خطاب الكاتب الذي يفضح زيف تلك البيئة وطابعها الانتفاعي .

هذه هي رواية ديكنز « فوريت الصغيرة » . وباستطاعتنا ، إجمالاً ، أن نُرصّع مجموع النص بمزدوجات تبرز « الجُزر الصغيرة » للخطاب المباشر والخالص للكاتب ، والمضمورة من كل أطرافها بأمواج التعلّد الصوتي ، إلا أن ذلك لا يُحسد فعله لأنه ، مثلما رأينا ، كثيراً ما يدخل لفظ واحد ، في نفس الآن ، إلى خطاب الآخرين وإلى خطاب الكاتب . وأقوال الآخرين ، المسروقة ، المحوّرة كاريكاتورياً ، المقلمة عبر إضائية معينة ، طوراً مرتبة في كُتَل مُتراصة ، وطوراً مُبعثرة هنا وهناك ، وغالباً ما تكون لا شخصية (« رأي علم » ، لغات مهنة ، أو جنس تعييري) ، لا تتميز بطريقة حاسمة عن أقوال الكاتب : فالخلود هي ، عن قصد ، متحركة ومزدوجة ، وكثيراً ما تمر داخل مجموعة تركيبية أو داخل جملة بسيطة ، وأحياناً تقسم الأعضاء الأساسية لنفس الجملة . وهذه اللعبة المتعددة الأشكال لخلود الخطاب ، وللغات والمنظورات ، هي أحد الملامح الجوهرية للأسلوب الهزلي .

بتأسس ، إذن ، هذا الأسلوب الهزلي (من النمط الإنجليزي) على تضديد تراثي للغة الجارية ، وعلى ما يتوفر عليه من إمكانات في أن يفصل ، إلى حد معين ، نوابه عن تلك الطبقات ، ولي ألا يتضامن معها في كل أجزائها . وبالضبط فإن تنوع اللغات ، وليس وحدة لغة مشتركة معيارية ، هو ما يبدو بمثابة قاعدة يقوم عليها الأسلوب . صحيح أن التعدد اللساني ، هنا ، لا يتعدى حدود الوحدة اللسانية للغة الأدبية (حسب العلامات اللفظية المجردة) ، إنه لا يصير لشاراً حقيقياً ، وهو مركّز على مفهوم لساني مجرد ضمن لغة وحيدة (أي لا تقتضي معرفة لهجات أو لغات مختلفة) . لكن الفهم اللساني هو العنصر التجريدي لفهم ملموس ونشط (بمشاركة الحوار) للتعدد اللساني الحي ، الموضوع داخل الرواية والمنظم فيها تنظيمياً أدبياً .

عند السابقين لديكنز : فيلدنغ ، سموليت ، سترون ، رؤاد الرواية الهزلية الإنجليزية ، نجد نفس الأسلوب البارودية لمختلف طبقات وأجناس اللغة الأدبية . إلا أنهم مع ذلك ، يضعون مسافة بينهم وبين تلك اللغات بكيفية أكثر غثفاً ، ويذهبون في المبالغة إلى أبعد مما ذهب ديكنز (خاصة سترون) . إن إدراكهم البارودي الموضع مختلف صيغ اللغة الأدبية يرتاد عندهم (بالأخص في عمل سترون) الطبقات العميقة جداً من الفكر الأدبي والإيديولوجي ، متحوّلاً إلى باروديا للبنية المنطقية ، التعميرية ، لكل خطاب إيديولوجي بما هو عليه (علمي ، أخلاقي — بلاغي — شعري) ، مع ، تقريباً ، نفس التصلب الذي نجده عند رابليه .

إن المعارضة الأدبية (بالمعنى الضيق للكلمة) للرواية الريشاردسونية عند فيلدنغ وسموليت ، راجع لمغاييرت رواية عصره عند سترون ، قد لعبت دوراً جوهرياً في بناء لغتهم . والباروديا الأدبية تبعد أكثر الكاتب عن لغته ، وتُعقد زيادة موقفه من لغات عصره الأدبية داخل نفس منطقة الرواية . فالصيغة الروائية الغائبة في خربة ما ، تتوضع وتصر بصفة تنكسر فيها نوابها الكاتب الجديدة .

لقد كان دور المعارضة الأدبية هنا ، داخل المغاييرت الروائية المهيمنة في تاريخ الرواية الأوربية ، دوراً جد كبير . وبالإمكان القول بأن نماذجه ومغاييراته الأساسية ظهرت إلى الوجود خلال سمورة من الهدم البارودي للعوالم الروائية القديمة . هكذا فعل سرفانتيس ، وميندوزا ، وكريميلسون ، ورابليه ، ولوساج وآخرون .

إن رابليه الذي مارس تأثيراً واسعاً على مجموع النثر الروائي ، وبخاصة على الرواية الهزلية ، قد عالج بكيفية بارودية تقريباً ، كل أشكال الخطاب الإيديولوجي (الفلسفي ، الأخلاقي ، العالم ، البلاغي ، الشعري) ، وخاصة الأشكال المؤثرة (بالنسبة له إثارة الانفعال والكذب هما تقريباً دائماً متساويان) ، ويذهب إلى حدّ ممارسة الباروديا على الفكر اللساني . إنه باستهزائه من الكلام البشري الكاذب يُحطّم عن طريق الباروديا (من بين أخريات) بعض البنيات التركيبية وذلك بأن يختزل إلى حد البعث بعض عناصرها المنطقية التعميرية والمدعّمة (مثلاً ، المحمولات ، والشروح ، الخ .) ويُترك ثرّ رابليه ، تقريباً ، نقاوته الكبيرة عندما يأخذ مسافات تفصله عن اللغة (بواسطة مناهجه الخاصة) ويُلمني مصداقية ما هو « مُراد » وتعبيري بكيفية مباشرة وصريحة (الجدّية « الطنانة »)

داخل الخطاب الإيديولوجي الذي يعتبره اصطلاحياً ومزيفاً ومعبراً عن واقع مصنوع وغير ملامح . لكن الحقيقة المواجهة للكذب ليست ، هنا ، متوفرة على أي تعبير لفظي مباشر وقصدي ، ولا على أي لفظ محاسن . إنها لا تجد صداها سوى داخل الكشف المترايد للكذب عن طريق البارودها . فالحقيقة يُعَلَّد لها الاعتبار بواسطة اختزال الكذب إلى حد العبث ، إلا أنها نفسها لا تبحث عن كلماتها خوفاً من أن ترتبك داخلها ومن أن تتورط في المؤثر ، المشجي ، اللفظي .

لإبراز التأثير الضخم لـ « فلسفة خطاب » رابليه على النثر الروائي اللاحق ، وأساساً على نماذج الكبرى للرواية الهزلية (« فلسفة » غير عنها لا من خلال الملفوظات المباشرة بل من خلال ممارسة أسلوبيه اللفظي) ، يجب أن نُورد الاعتراف الرابليي الخالص الذي جاء على لسان شخصية « يوريك » في إحدى روايات ستين ، وهو اعتراف يصلح لأن يكون عبارة توجيهية لتاريخ الخط الأسلوبي الأكثر أهمية في الرواية الأوربية :

« ... بل إنني أتساءل عما إذا لم يكن ميله الثَّجَس إلى الهزل هو ، جزئياً ، وراء مثل تلك القرفعات . ذلك أن يوريك في الحقيقة ، كان يُغذِّي تَقَرُّزاً لا سَبِيل للخلاص منه ، تَقَرُّزاً وراثياً ضد الجِد ، ليس الجِد الحقيقي الذي يعرف ثمنه : عندما يكون ضرورياً بالنسبة له فإنه يصير أكثر الرجال جديةً في العالم خلال بضعة أيام ، وخلال أسابيع ، لكن الأمر يتعلق بالجِد المتصنع الذي يصلح لإخفاء الجهل والبلاهة . مع هذا النوع من الجِد كان يجد نفسه دوماً في حرب مفتوحة ، لا يهادهنهما كان محمياً ومحصناً بالدفاع .

« كان أحياناً ، وقد انجَزَّ عبر حديث ما ، يؤكد أن الجِد هو المتقاعس الحقيقي ، وأنه من النوع الأكثر خطورة ، بالإضافة إلى أنه مُتَحَايِل ، وكان مقتنعاً بعمق ، أنه خلال سنة واحدة ، عمل الجِد على إفلاس وتشريد كثير من الناس الشرفاء العاقلين ، أكثر مما ارتكبه جميع اللصوص النشالين وناهبوا المتاجر خلال سبع سنوات . وكان يجب أن يقول بأن طيبة قلب فرحان ليست خطراً على أي أحد ، ولا يمكن أن تؤدي سوى نفسها . بينما جوهر الجِد نفسه يتمثل في قَصْدٍ معين وإذن ، يقوم على خداع . إنه طريقة مضمونة لأن نضع ، في العالم ، شهرة رجل نجعله أكثر ذكاءً وعلماً مما هو عليه في الواقع . لأجل هذا ، فإنه بالرغم من كل ادعائاته ، لم يكن الجِد أبداً أفضل ، بل إنه كثيراً ما ظهر أسوأ مما حُدِّد به ، قديماً ، رجل فرنسي يمنع بفكر ثاقب : « الجِد هو سلوك غامض للجِد ، يصلح لإخفاء عيوب النفس » . هذا التعريف للجِد ، كان يوركي يعلق عليه بطيش وجرأة ، مؤكداً بأنه جدير بأن يُنقَش بحروف من ذهب ... » (١) .

ويتصحب سيرفانتيس إلى جانب رابليه ، بل إنه بمعنى ما ، يُجَلِّزه على صعيد تأثيره الحاسم على مجموع الرواية النثرية . وقد تشبَّعت الرواية الهزلية الأنجليزية ، بحق ، روح سيرفانتيس . وليس من قبيل المصادفة إذا كان نفس « يوريك » يشهد بسانشوبانسا وهو على فراش الموت :

عند الهزلين الألمانين ، خاصة عند هيبيل وجان — بول ، لما كانت معالجة اللغة وتنظيماتها إلى أجناس ، ومهن ، الخ .. هي في مجملها ذات منهج « سَيمِري » فإنها عندهم مثلما عند ستين ، تنفذ

بمقي إلى الإشكالية الفلسفية الحالية الموجودة في المفهوم الأدبي والإيديولوجي ، بما هي عليه . وكثيراً ما يقوم الجانب الفلسفي والبيكولوجي من علاقة الكاتب بخطابه ، بدفع لعبة النوايا إلى الخلفية ، لتلقي مع الطبقات الملموسة وهي ، أساساً ، طبقات الأجناس التعبئية والإيديولوجيات ، واللغة الأدبية . (هذا ما يتعكس في النظريات الإستيقية لجان — بول .) (٧) .

وإذن ، فإن المسئلة الآتية للأسلوب الهزلي ، هي التضييد التراتبي للغة الأدبية وتنوعها ؛ وهو تعتد لساني يجب أن تثقيف عناصره على مستويات لسانية مختلفة ؛ بالإضافة إلى ذلك ، فإن نوايا الكاتب وهي تنكسر عبر جميع هذه المستويات ، تستطيع ألا ترتبط كليةً بأي واحد منها . كما لو أن الكاتب لا يمتلك لغة خاصة ، لكنه يتوفر على أسلوبه ، وعلى قاعدته الوحيدة والعضوية لضبط اللعبة مع اللغات وتحقق انكسار داخلها لنواياه الدلالية والتعبئية . هذه اللعبة مع اللغات ، وغالباً ما يكون هناك غياب تام لكل خطاب مباشر شخصي كليةً صادر عن الكاتب ، لا تُقلل بأي حال ، كما علينا أن نفهم ، القصيدة العامة العميقة ، أو بتعبير آخر ، لا تنقص من الدلالة الإيديولوجية لكل عمل أدبي .



هناك خاصيتان تُميزان إدراج وتشييد التعدد اللساني داخل الرواية الهزلية :

١ — يمكن أن ندخل إلى الرواية « اللغات » والمنظورات الأدبية والإيديولوجية المتعددة الأشكال — لغات الأجناس التعبئية ، والمهن ، والفئات الاجتماعية (لغة الرجل النيل ، والمزارع ، والبائع ، والفلاح) ، كما يمكن أن ندخل اللغات الموجهة ، المعتادة (الفرزة ، هنر الحفلات ، لهجة الخدم) ، وهكذا دواليك . صحيح أن هذا الإدخال يتم خاصة في حدود اللغات الأدبية المكتوبة والمتحلى بها ، وفي هذا الصدد يجب القول بأنها لا تُنسب إلى شخص محدة (لا تنسب إلى الأبطال ، إلى الساردین) بل إنها تُدخل في شكل غفل « من جانب الكاتب » متروحة في نفس الآن مع خطاب الكاتب المباشر (بدون اعتبار للحدود الدقيقة) .

٢ — اللغات المدخلة والمنظورات الاجتماعية — الإيديولوجية ، مع كونها مستعملة ، بطبيعة الحال ، لهدف تكسر نوايا الكاتب وخرقها ، فإنها يتم كشفها وتخطيطها باعتبارها حقائق مُزيفة ، متسلقة ، انتفاعية ، قصوة النظر ، ذات حكم مُتهَم ، وغير ملائمة . وفي معظم الحالات ، فإن جميع تلك اللغات المتكوّنة سابقاً ، والمعترف بها رسمياً ، الرفيعة الشأن ، ذات السلطة ، والرجعية ، هي لغات منقورة للموت وللإبدال . لذلك تُهيم عدة أشكال ودرجات من الأسلبة البارودية في اللغات المدخلة إلى الرواية ، وهي عند الممثلين الأكثر جفيرة وتمثلاً لروح رابليه (٨) بخصوص ذلك التنوع في الرواية (سترن وجان — بول) تُقارب دحضاً لكل ما هو جدي مباشرة وتلقائياً (الجدي الحقيقي يتمثل في هدم كل جدي زائف سواء مؤثراً أو عاطفياً) (٩) ، وتتخذ موضعاً عند أقصى نقطة من النقد الجفيري لهذه الكلمة بما هي عليه) .

وهذا الشكل الهزلي لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، هو أساساً ، يختلف عن فئة الأشكال

المُعتدَّة بإدخال كاتبٍ مُفترض ، مشحُص وملموس (كلام مكتوب) أو إدخال سارد (كلام شفوي) .

ولعبة الكاتب المُفترض التي تُعتبر أيضاً خاصية للرواية الهزلية (ستين ، هيل ، جان - بول) إرث من دونكشوت . إلا أن اللعبة هنا مُحض طريقة في التأليف تُعزز التسبب والتوضيع العامين ، كما تعزز إضفاء البارودها على الأشكال والأجناس الأدبية .

إن الكاتب والسارد المُفترضين ، بأخضان معنى مُغايراً تماماً عندما يُدْخَلان إلى الرواية كَمُوجَّهين لمُتَظَوِّر لساني ولرؤية خاصة للعالم وللأحداث ، ولتقييمات وتنبؤات خاصة سواء ، بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقي ، أو بالنسبة للسرد وللغات الأدبية العادية .

هذه الخصوصية ، وتلك المسافات التي يبتعد بها الكاتب أو السارد المُفترضين عن الكاتب الحقيقي وعن منظوره الأدبي العادي ، يمكنها أن تُقدم درجات وسماتٍ مختلفة . لكن ، مهما يكن ، فإن ذلك المنظور ، وتلك الرؤية للعالم الخاصين بالآخرين ، يقودهما الكاتب وبوجههما بسبب إنتاجيتهما وقدرتهما على أن يُظهرا ، من جهة ، موضوعَ التشخيص بمظهر جديد (اكتشاف جوانب ومظاهر جديدة) ، ومن جهة ثانية لأنها قادران على أن يُضِيا أيضاً بطريقة جديدة ذلك الأفق الأدبي العادي الذي انطلقاً من خلفيته تُترك مُميزات محكي السارد .

مثلاً ، شخصية يلكين اختارها (أو بدقة أكثر : خلقها) بوشكين بصفتها وجهة نظر خاصة ، « غير شعرية » عن أشياء وموضوعات تعتبر تقليدياً ، شعرية : (قصة روميو وجوليت في « الآنسة - الفلاحة » أو « الرقصة الجنائزية » الرومانسية في « صانع النعوش » (١٠) هما مُمَيِّزَتان وقصديتان بكيفية خاصة) . إن يلكين ، مثل قصاصي الدرجة الثالثة الذين يأخذ عنهم محكماته ، هو رجل « ناري » بدون أية إثارة انفعال شعري . والنهايات السعيدة ، لحكاياته ، وحتى جريان المحكي ، يناسبان انتظار التأثيرات « الشعرية » التقليدية . وداخل هذا الأفق الشعري للشعري نكمن الإنتاجية الشعرية لوجهات نظر يلكين .

إن مكسيم مكسيموفيتش في « بطل من هذا الزمان » ، وبانكو الأحمر ، السارد في « المعطف » و « الأنف » ، ومُتَوِّو دوستويفسكي ، والرواة الفولكوريون والشخصيات الساردة لميلنيكوف - ينشهرسكي أو لامين - سيربك ، وكذلك رواة ليكوف التقليديون (١١) ، و « منشور » الأدب الشعبي ، وأخيراً الساردون في نثر الرمزيين وما بعد الرمزيين الروس (ريمزوف ، زامياتين) ، بالرغم من كل اختلاف في الأشكال نفسها للسرد (الشفوية والمكتوبة ، الأدبية ، المهنية ، الاجتماعية ، الإقلمية ، الاصطلاحية ، اللهجوية) ، فإن جميع تلك الشخصيات قد أدخلت في كل رواية باعتبارها كائنات على حدة ، وقصورة النظر إلا أنها داخل ذلك النطاق المُعتد ، وداخل الخصوصية نفسيهما تُنتج وجهات نظر تترجم إيديولوجيتها ومنظوراتها المتفردة لكونها مُعارضةً لوجهات النظر وللمنظورات الأدبية التي انطلقاً من خلفيتها تكون مُنكرَة .

إن خطاب الساردین لهذا النوع ، هو دائماً خطاب الآخرين (بالنسبة لخطاب الكاتب المباشر ، سواء كان حقيقياً أو مفترضاً) ، ويكون داخل لغة أجنبية (بالنسبة لمغاير اللغة الأدبية الذي تكون متعارضة معه لغة السارد) .

وفي هذه الحالة تكون أمانا « لهجة غير مباشرة » ، لا داخل لغة ، بل من خلال لغة ، ومن خلال محيط لساني « أجنبي » . نتيجة لذلك ، نشاهد أيضاً انكساراً لنوايا الكاتب .

إن الكاتب يحقق ذاته ويحقق وجهة نظره ليس فقط داخل السارد ، وداخل خطابه ولغته (وهي عناصر تكون موضوعة ومُظهرة بدرجات كبيرة تقريباً) ، وإنما كذلك داخل موضوع المحكي ، ومن وجهة نظر تختلف عن وجهة نظر السارد . وراء محكي السارد ، نقرأ محكياً ثانياً : هو محكي الكاتب الذي يبرد نفس ما يحكيه السارد ، والذي ، بالإضافة إلى ذلك ، يرجع إلى السارد نفسه . كل لحظة من المحكي تكون مدركة بوضوح على صعيدين : على صعيد السارد ، وحسب منظوره الغيري الدلالي والتعبري ، ثم على صعيد الكاتب الذي يعبر عن نفسه بطريقة منكسرة داخل ذلك المحكي ، ومن خلاله . والسارد نفسه ، وكل ما هو سرود ، يدخل سوية داخل منظور الكاتب . إننا نُخمن نبرات هذا الأخير ، الموضوع على موضوع المحكي مثلما هي موضوعة على المحكي ذاته وعلى صورة السارد ، تلك الصورة التي تُكشِف بقدر ما يتسع المحكي ويمو . وعدم إدراك ذلك المستوى الثاني للكاتب ، القصدي المنير ، معناه عدم فهم أي شيء في العمل الروائي .

كما أوضحنا ذلك ، فإن محكي السارد أو الكاتب المفترض يتشيد على خلفية اللغة الأدبية العادية ، وعلى المنظور الأدبي المؤلف . وكل لحظة من المحكي تكون مرتبطة بتلك اللغة وبذلك المنظور ، متجابهة معها ، وغرق ذلك يكون التجابه حوارياً : وجهة نظر ضد وجهة نظر ، نبرة ضد نبرة ، تمين ضد تمين (ولا يكون التجابه مطلقاً وكأنها ظاهرتان لسانيتان بكيفية مجردة) . هنا الارتباط ، وهذا الاتصال الحوارى بين لغتين ، ومنظورين ، يسمح ليئة الكاتب أن تتحقق بطريقة نجعلنا نُحسها بِشَمُز في كل لحظة من لحظات الرواية . إن الكاتب لا يوجد لا داخل لغة السارد ، ولا داخل اللغة الأدبية العادية ، التي ترتبط بها المحكي (مع أنه قد يوجد أكثر قرباً من إحداها) ، لكنه يلجأ إلى اللغتين معاً لكي لا يسلم كلية نواياه لأية واحدة منهما . إنه يستعمل في كل لحظة من عمله الأدبي ، ذلك التساؤل ، وذلك الحوار بين اللغات ، من أجل أن يظل ، على الصعيد اللساني ، وكأنه محايد ، وكأنه « رجل ثالث » في الخصومة الناشئة بين الاثنين الآخرين (حتى ولو كان ذلك الرجل الثالث مُتَحَيِّزاً) . إن جميع الأشكال المتضمنة لسارد أو كاتب مفترض ، تُظهر بكيفية أو بأخرى ، أن الكاتب متحرر من لغة وحيدة ، وهو تحرر مرتبط بتشيب الأنساق الأدبية واللسانية . إنها توضح كذلك أن بإمكان الكاتب ألا يحدد موقفه على صعيد اللغة ، وأنه يستطيع أن ينقل نواياه من نسق لغوي إلى نسق آخر ، وأن يمزج « لغة الحقيقة » بـ « اللغة المشتركة » ، وأن يتحدث عن نفسه في لغة الآخرين ، وعن الآخرين في لغته الخاصة به . وكما يوجد في جميع هذه الأشكال (محكي السارد ، ومحكي الكاتب المفترض ومحكي الشخصية) انكسار لنوايا الكاتب ، فإنه

بالإمكان أن توجد في تلك الأشكال ، وأيضاً في الرواية الهزلية ، مسافات متنوعة بين عناصر معزولة من لغة السارد والكتاب : إذ يمكن للانكسار أن يكون أكثر قوة أو ضعفاً ، وفي بعض اللحظات يمكن أن يتم امتزاج كلي تقريباً بين الأصوات .

هناك شكل آخر لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية ، وهو مستعمل في جميع الروايات بدون استثناء : ويتعلق الأمر بأقوال الشخصيات . فهذه الأخيرة المتوفرة على درجات مختلفة من الاستقلال الأدبي والدلالي وعلى منظور خاص ، هي أقوال الآخرين في لغة أجنبية ، وتستطيع أيضاً أن تكسر نوايا الكاتب وأن تكون بالنسبة له ، إلى حد ما ، بمثابة لغة ثانية . فضلاً عن ذلك ، فأقوال شخصية روائية تكاد تمارس دائماً تأثيراً (أحياناً قوياً) على خطاب الكاتب ، فترصعه بكلمات أجنبية (خطاب مستر للشخصية) ، وتُنصده تراثياً ، وإذن تُدخل إليه التعدد اللساني . لذلك حتى عندما لا يكون هناك هزل ، ولا بارودها ، ولا سخرية ، ولا سارد ، ولا كاتب مفترض ، ولا شخصية — حاكية فإن تنوع اللغة وتنضيدها يصلحان قاعدة لأسلوب الرواية . حتى في مثل هذه الحالة ، حيث نبدو ، لأول وهلة لغة ، الكاتب وحيدة وأحادية الشكل .. ، مُثَقَّلة بالنوايا المباشرة والمعالجة ، فإننا نكتشف ، وراء هذا المستوى الأملس ، الأحادي اللغة ، نيراً ثلاثي الأبعاد ، متعدد اللسان بعمق ، ويستجيب لمقتضيات الأسلوب ويُحلِّده . هكذا الأمر بالنسبة لروايات تورغنيف : فاللغة والأسلوب ، فيما يبدو ، مصنوعان من لغة وحيدة وخالصة . ومع ذلك ، فعنده أيضاً تكون تلك « اللغة الوحيدة » جذء بعيدة عن كل مطلقة شعرية . إنها في كُلتها البدئية ، مُندجة ومنجذبة داخل صراع بين وجهات نظر ، وأحكام ، ونبرات أدخلتها الشخصيات فعرضت تلك اللغة لِعَلَوِي مصائرهما وانقساماتها المتناقضة ، وغدت مُرصَّعة بكلمات كبيرة وصغيرة ، وبعبارات ، وتعريفات ونعوت ، مفعمة بنوايا « أجنبية » لا يكون الكاتب متضامناً معها تماماً ، ومن خلالها يكسر نواياه الخاصة به . إننا ندرك بوضوح ، في روايات تورغنيف ، المسافات المختلفة القائمة بين الكاتب وبين بعض عناصر لغته ، والموحية بأوساط مجتمعية أو بأفاق غريبة عنه . ندرك بوضوح ، بدرجات متنوعة ، حضور الكاتب وحضور لُغته الدلالي النهائي ، داخل مختلف أجزاء لغته . ذلك أن تنوع وتنضيد اللغة هما ، بالنسبة لتورغنيف ، عامل أسلوبى جوهري ؛ إنه يفقد وينسق حقيقته ككاتب ووعيه اللساني هو وعي ناثر ، مُنْسَب .

عند تورغنيف ، يتم إدخال تنوع لغات مجتمع ما ، أساساً ، عن طريق خطابات الشخصيات المباشرة من خلال حواراتها . لكن ، وكما سبق القول ، فإن هذا التعدد اللساني الاجتماعي يكون أيضاً متأثراً داخل خطاب الكاتب ، وحول الشخصيات ، خالفاً بذلك مناطقهم الخاصة . وهذه الأخيرة تتكون من أنصاف — خطابات الشخصيات ، ومن مختلف أشكال النقل المستر لكلام الآخرين ، ومن ملفوظات خطاب الآخر المبعثرة هنا وهناك ، سواء كانت هامة أو غير هامة ، ومن إلحاق عناصر تعبيرية بخطاب الكاتب تكون غير خاصة به (نقط التعجب أو الاستفهام أو نقط الوقوف) . هذه المنطقة هي شعاع النقل بالنسبة لصوت الشخصية مختلطاً ، على نحو أو آخر ، بصوت الكاتب .

مع ذلك ، نكرر القول بأن تنظيم وتنسيق التيمة الروائية ، عند تورغنيف ، يكون مركزاً على الحوارات المباشرة ، فشخصه لا تخلق من حولها مناطق شاسعة ومُشَبَّعة ، عنده ، تكون الهجانات الأسلوبية المعقدة نادرة .

ستوقف هنا ، عند بعض الأمثلة من التعدد اللساني المتناثر في رواياته :

١ - ... « يسمونه نيكولا يتروفيتس كيرسانوف . كان يملك ، على بُعد خمسة عشر فرست من الفلج الصغرى ، ملكية جميلة تُسَمَّى أَلْفَى رُوح ، أو كما كان يحب أن يقول منذ أن أُجرأ أراضي لِفَلَّاجِيه ، « ضيعة » ، مساحتها ألفا دميائين .. » (آباء وأبناء ، فصل ١) .

فالعبارات الجديدة ، المميزة لتلك الحقبة وللأسلوب الليبرالي ، قد وُضعت بين مزدوجتين ، أو أنها تشتمل على تحفظ .

٢ - ... « كان بدأ يحس بغيظ بهيم . فطبيعته الأرستقراطية لم تكن تستطيع تحمّل رباطة جأش بزاروف . ليس فقط أن ابن الطيب ذاك لم يكن يظهر مُرتبكاً ، بل إنه كان يحبه بحسنة وعلى مريض ، وكان في نبرة صوته شيء من الجلالة يقارب الوقاحة .. » (آباء وأبناء ، فصل ٦) .

لما كانت الجملة الثالثة من هذه الفقرة ، حسب مؤشراتنا الدلالية الشكلية ، جزءاً من خطاب الكاتب ، فإنها تُقَدَّم إلينا ، في نفس الآن ، حسب اختيار العبارات (ابن الطيب ذاك) وحسب بنيتها التعبيرية ، كأنها الخطاب المستر الآخر (لبول يتروفيتس) .

٣ - ... « جلس بول يتروفيتس إلى طاولته . كان يرئدي بدلة أنيقة للصباح طبقاً للنزق الأنجليزي ، وطرهوش صغير يزين رأسه . تلك التسمية مع ربطة عنق معقودة بإهمال ، كانتا بمثابة الحرية التي تسمح بها الرف ، ولكن باقة القيصم المنشأة التي كانت ملونة حسب ما تحدده للوضوء للباس الصباح ، كانت تضغط ، بالصلاية العادية ، على الذقن المخلوق جيداً .. » (آباء وأبناء ، فصل ٥) .

إن هذا الاستحضار الساخر للباس الصباحي لبول يتروفيتس ، قد صيغ تحديداً في نبرة جَتَلَمَان من نفس أسلوبه . « حسب ما تحدده الموضة للباس الصباح » ، ليست مجرد تأكيد من جانب الكاتب ، بل هي عبارة تندرج في القاموس المعادي لجَتَلَمَان من وسط بول يتروفيتس ، وقد أوردتها في صيغة ساخرة . كان بالإمكان ، تقريباً ، أن توضع بين مزدوجتين . إنها تعليل موضوعي مزعوم .

٤ - ... « لم تكن بشاشة عاتقي إليّس تحمل أي ضرر لجلال طرائقه . كان يتلقى الجميع ، البعض مع تلوين من الاحتقار ، والبعض الآخر مع تلوين من الاعتبار . وكان يهجر النساء بتقديم خدماته وفق صورة الفارس الفرنسي الحق ، وكانت تصدر عنه ، باستمرار ، ضحكة كبيرة بدون صدى ، مثلما يلقي بشخصية عظيمة .. » (آباء وأبناء ، فصل ٤)

هنا أيضاً نجد خاصية ساخرة متشابهة ، وقد قُدمت من وجهة نظر صاحب المقام الرفيع نفسه .
وعبارة « كما يليق بشخصية عظيمة » هي كذلك تقليل موضوعي مزعوم .

٥ - « ... » في صباح الغد ، توجه ، نيدجانونف إلى بيت سيباكن ، وهناك ، داخل مَكْتَبٍ ممتاز ، ملء بأثاث ذي أسلوب قاس مطابق تماماً لكرامة رجل الدولة الليتواني ، وللجسطمان .. » (أراض عنراء ، فصل ٤) .

هنا تركيب مشابه للسابق ، موضوعي - مزعوم .

٦ - « ... » كان سيمون يعرفونش يعمل في وزارة البلاط تحت لقب نبيل الغرفة ، وقد منحه وطنيه من الاتصاف بالدبلوماسية حيث كل شيء كان يبدو أنه سيحتم عليه الدخول إليها : تربيته ، تعودته على الناس ، نجاحاته مع النساء ، وصيغة جملة المشهورة : « لكن مغادرة روسيا .. أبداً ! .. » (أراض عنراء ، فصل ٥) .

إن هذا التعليل لرفض سلك الدبلوماسية هو تعليل موضوعي - مزعوم . فكل ما يميز كالوميتريف قد قُدم لنا في نبرة الشخصية ذاتها ، وفي وجهة نظره الخاصة ، وهو يتسنى بخطاب مباشر يبدو ، حسب تركيب جُمْلِهِ ، وكأنه جُمْلَةٌ تابعة لخطاب الكاتب . (... كل شيء كان يبدو أنه سيحتم عليه .. لكن مغادرة روسيا .. الخ) .

٧ - « ... » كان كالوميتريف قد حضر لقضاء شهري عطلة في منطقة حكومة من وذلك ليتم بتدبير ممتلكاته ، أي ليخيف البعض ، ويقرب إليه البعض الآخر . بدون تلك الطرائق هل كان لشيء أن يسير ؟ ... » (أراض عنراء ، فصل ٥) .

نهاية هذه الفقرة ، تأكيد موضوعي مزعوم نموذجي . وبالضبط لاجل إعطاء مظهرٍ حكم موضوعي صادر عن الكاتب ، لم يوضع ذلك التأكيد بين مزدوجتين مثلما وقع بالنسبة للأقوال السابقة التي تلفظ بها كالوميتريف نفسه ، والتي أدرجت ضمن خطاب الكاتب ، فجاء التأكيد تالياً لها مباشرة وعن قصد .

٨ - « ... » بدون عجلة ، ثبت كالوميتريف نظارته الأحادية الزجاج الملوّنة على قوس حاجبيه ، وأخذ يتفحص ذلك الطالب الصغير الذي كان يُسبح لنفسه ألا يُشاطرَه « محاوله » ... » (أراض عنراء ، فصل ٧) .

هنا بناء هجين نموذجي . فسواء الجملة التابعة أو المفعول به (ذلك الطالب الصغير) من الجملة الأساسية للكاتب ، كلاهما مُقَدَّمَتَان من خلال نبرة كالوميتريف واختيار الألفاظ (طالب صغير .. كان يسبح لنفسه ألا يشاطرَه ...) قد أَمَلَتُهُ النبرات المتناظرة لكالوميتريف ، وفي نفس الآن ، فإن تلك الأقوال ، ضمن سياق خطابه ، مُحْتَرَفَةٌ بنبرات الكاتب الساخرة . من ثَمَ ذلك البناء المسند بطريقة مزدوجة : إعادة نُقْلٍ ساخرة للكاتب ، ومعارضة لِعُيُظ الشخصية الروائية .

أخيراً ، نورد أمثلة عن إدراج عناصر تعبيرية لخطاب الآخرين داخل النسق التركيبي لخطاب الكاتب . (نقط الوقوف والاستفهام ، ونقط التعجب .)

٩ - ... كان نيجدانوف في حالة نفسية غريبة . منذ يؤمن ، ما أكثر الانطباعات والوجوه الجديدة ! لأول مرة في حياته ، ارتبط بفتاة كان ، حسب احتمال صدق المظهر ، يحبها حباً حقيقياً ، لقد حضر البدايات الأولى لعمل كان قد خصّص له ، أيضاً حسب احتمال صدق المظهر ، كل قراه .. وإجمالاً ، هل كان مسروراً ؟ كلا ! هل كان متردداً ، هل كان خائفاً ؟ هل كان يحس نفسه مضطرباً ؟ - أوه ، بالتأكيد لا !

هل كان يستشعر على الأقل ، ذلك التوتر الذي يضر كل الكيان ، وذلك الاندفاع الذي يحملك إلى الصفوف الأولى للمحاربين عندما تكون الحركة وشيكة الوقوع ؟ - ليس أكثر من ذي قبل ! لكن هل كان يؤمن بذلك العمل في النهاية ؟ هل كان يؤمن بحبه ؟ أوه ! يالك من صانع ملعون للإستيقا ! يالك من مُرتابٍ كانت تُجسم بِخُفوتِ شفتاه .

لماذا هذا التعب ، لماذا هذا العزوف عن الكلام ، باستثناء اللحظات التي كان يصرخ فيها ويصر غاضباً ؟ ما هو ذلك الصوت الداخلي الذي كان يحاول أن يخفيه بصرخاته ؟ ... (أراض عنراء ، فصل ١٨) .

في الواقع ، نجد هنا شكلاً من خطاب مباشر لإحدى الشخصيات واستاداً إلى تركيب جملة ، فهو خطاب الكاتب ، ألا أنه ، استاداً إلى مجموع بنيته التعبيرية ، فهو خطاب نيجدانوف ، كلامه الداخلي ، لكنه وصل إلينا من خلال نقل الكاتب له ، مع أسلته المستفزة وتحفظاته الكاشفة بطريقة ساخرة (حسب احتمال صدق المظهر) . ومع ذلك ، فإن اللون التعبيري لنيجدانوف يظل موجوداً .

ذلك هو الشكل المعتاد لنقل الحوارات الداخلية عند تورغيف (بصفة عامة ، ذلك هو أحد الأشكال الأكثر تدلّواً) . إنه يُدخل إلى مجرى الحوار الداخلي المشوّش ، والمتقطع ، نظاماً وتناسقاً أسلوبيين (ولأنا كنا سنضطر إلى إعادة إنتاج تلك الفوضى ، وتلك التقطعات باللجوء إلى الخطاب المباشر) . بالإضافة إلى ذلك ، واستناداً إلى مؤشرات التركيبة الأساسية (ضمير الغائب) والأسلوبية (القاموسية وغيرها) ، فإن ذلك الشكل يسمح بأن نلائم عضويّاً وتناسقياً ، بين المونولوج الداخلي لشخص آخر وبين سياق الكاتب . إنه يسمح بأن نحفظ للحوار الداخلي للشخصيات بنيته التعبيرية وطابعه الناقص والمتحرك الذي يُميّزه ، وهو أمر مستحيل داخل الشكل الجاف والمنطقي للخطاب غير المباشر بفضل هذه الخصوصيات ، فإن ذلك الشكل هو الأكثر ملاءمة للمونولوجات الداخلية لدى الشخص . وواضح أنه شكل هجين ، وبإمكان صوت الكاتب أن يتوفر على درجات مختلفة من النشاط ، كما يمكنه أن يُدخل إلى الخطاب المنقول نبرة ثانية : ساخرة ، مضاعفة ، الخ .

نحصل على نفس التهجئة ونفس اختلاط النبرات ، ونفس لزالة الحدود بين خطاب الكاتب وخطاب الآخرين ، بفضل أشكال أخرى في نقل خطابات الشخص . مع فقط ثلاثة أنماط من النقل (خطاب مباشر ، خطاب غير مباشر ، خطاب الآخرين المباشر) ، ومع تركيباتها المتعددة خاصة مع طرائق متنوعة في أجوبتها المرصعة وفي تنضيداتها بواسطة سياق الكاتب ، فإنه يمكن التوصل إلى لعبة متعددة للخطابات بما لها من تفاعلات وتأثيرات متبادلة .

إن الأمثلة المأخوذة من أعمال تورغنيف تحدد كفاية قوَر الشخصية باعتبارها عامل تضيد نرائي للغة الرواية ولإدخال التعدد الصوتي . وكما سبق القول ، فإن شخصية رواية لها دائما منطقتها ، وبما تأثيرها على سياق الكاتب المحيط بها . وغالباً ما تتمكن تلك المنطقة من أن تمتد إلى ما وراء حدود الخطاب المباشر المخصص لتلك الشخصية . وفي جميع الأحوال ، فإن شعاع فعل صوت مثل تلك الشخصية الروائية الهامة يجب أن يمتد إلى أبعد مما يطاله خطابها المباشر الحقيقي إن تلك المنطقة المحيطة بالشخص الأساسيّة هي ، من الناحية الأسلوبية ، أصيلة يمتدق : ففيها تُهيم أشكال البنات المهجنة الأكثر تنوعاً ، ودائماً تكون تقريباً في صيغة حوار ، وداخلها يتشر الحوار بين الكاتب وشخصه ، وهو ليس حواراً درامياً متفصلاً إلى ردود ، بل إنه حوار خاص بالرواية ، مُنجز داخل بنات لها مظهر مونولوجي . وإمكان مثل هذا الحوار ، الذي هو أحد امتيازات النثر الروائي الملحوظة ، لا يكون في متناول الأجناس الدراميتولا الشعرية الخالصة .

ونَقَلُم مناطق الشخص هدفاً من بين الأهداف الأكثر أهمية بالنسبة للتحليلات الأسلوبية واللسانية : إذ يمكن أن نكتشف داخلها بناتٍ تُلقى ضوءاً تلم الجدة على مشكلات التركيب والأسلوبية .

في الأخير ، سنتوقف عند أحد الأشكال الأكثر جوهرية وأهمية فيما يتصل بإدخال وتنظيم التعدد اللساني داخل الرواية : وهو الأجناس التخلّلة .

إن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية ، سواء كانت أدبية (قصص ، أشعار ، قصائد ، مقاطع كوميدية) أو خارج — أدبية (دراسات عن السلوكات ، نصوص بلاغية وعلمية ، ودينية ، إلخ) . نظرياً ، فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يَدْخُلَ إلى بنية الرواية ، وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له ، في يوم ما ، أن ألَحَقَهُ كاتب أو آخر بالرواية . وتحفظ تلك الأجناس ، عادة ، بمرونتها ، واستقلالها ، وأصالتها اللسانية والأسلوبية .

أكثر من ذلك ، فإنه توجد فئة من الأجناس التعبيرية الخاصة التي تلعب دوراً بناءً جد هام داخل الروايات ، بل إنها أحياناً ، تحدد حتى بنية المجموع خالقة بذلك مغايرات للجنس الروائي . تلك الأجناس هي الاعتراف ، والمذكرات الخاصة ، وعكس الأسفار ، والبيوغرافيا ، والرسائل ، إلخ . إنها لا تستطيع وحسب أن تدخل جميعها إلى الرواية باعتبارها عناصر تكوين أساسية ، بل هي أيضاً تحدد شكل الرواية بِرُمَتِها (رواية — اعتراف ، رواية — مذكرات ، رواية — رسائل) وكل واحد

من تلك الأجناس يملك أشكاله اللفظية والدلالية لمثل مختلف مظاهر الواقع . كذلك ، فإن الرواية تلجأ إلى تلك الأجناس ، تلقياً ، على اعتبار أنها أشكال مُشيدة من الواقع . إن دور تلك الأجناس المتخللة جد كبير للدرجة أن الرواية يمكن أن تبدو وكأنها مجردة من إمكانيتها الأولى في المقاربة اللفظية للواقع ، ومُتطلبة لتشييد ثولي لذلك الواقع بواسطة أجناس تصيرية أخرى ، مادامت الرواية نفسها لا نعدو كونها توحيداً تأليفاً ، من الدرجة الثانية ، لتلك الأجناس اللفظية الأولى .

جميع تلك الأجناس التعبيرية التي تدخل إلى الرواية تحمل إليها معها لغاتها الخاصة ، مُنضلة ، إذن ، وحدثها اللسانية تضيداً تراتبياً ، ومعقدة بطريقة جديدة تنوع لغاتها . وكثيراً ما تأخذ لغات الأجناس خارج — الأدبية الملحقة بالرواية ، أهمية بالغة للدرجة أن إلحاقها بالنص الروائي (مثلاً إدخال الجنس الرسائي) يسترعي الانتباه ليس فقط في تاريخ الرواية وإنما كذلك في تاريخ اللغة الأدبية بعامة .

يمكن للأجناس المتخللة أن تكون مباشرة قصدية أو موضوعة كلية ، أي متجردة تماماً من نوايا الكاتب ، فلا تكون في صيغة « قول » بل فقط « مظهر » ، كأنها شيء ، بواسطة الخطاب . لكن ، غالباً ما تعد تلك الأجناس بدرجات متنوعة ، إلى كثر نوايا الكاتب وخزفيها ، وبعض عناصرها قد تتباعد بكيفية مختلفة ، عن المستوى الدلالي الأخير للعمل الروائي .

هكذا ، فإن الأجناس الشعرية المنظومة (الغنائية ، مثلاً) ، المدرجة في رواية ، يمكنها أن تبدو قصدية شعرياً وبكيفية مباشرة ، بدون سوء نية . هذا ما ينطبق ، مثلاً ، على الأشعار التي أدخلها جوته إلى روايته « ويلهيم ميستر » Wilhelm Meister . وكان الرومانسيون يدرجون أحياناً شعرية ضمن كتاباتهم الثرية : ومعلوم أنهم كانوا يعتبرون وجود أبيات شعرية في الرواية (باعتبارها تعبيرات مباشرة عن نوايا الكاتب) بمثابة علامة مكوّنة للجنس الروائي . وفي حالات أخرى ، تقوم القصائد المدمجة بتكسر نوايا الكاتب . مثلاً ، قصيدة لينسكي في رواية « أوجين أولكين » لبوشكين : « إلى أين حلقتم .. » . فإذا كان بالإمكان (كما يفعل البعض) إسناد الأبيات الواردة في « ويلهيم ميستر » إلى جوته مباشرة ، فإن قصائد لينسكي لا يمكن أن ترتبط بشيء إلى شعر بوشكين إلا إذا صُنّفناها ضمن نوع خاص من « الأساليب البارودية » (حيث يجب أن نضع أيضاً أبيات كرهنوف الواردة في رواية بوشكين الثرية « ابنة القبطان ») . أخيراً ، يمكن للأبيات الشعرية المدرجة في الرواية أن تكون ، تقريباً ، موضوعية تماماً ، مثلما هو الشأن بالنسبة لشعر القبطان ليبيدكين في رواية الشياطين لنيستوفسكي .

ونجد حالة مشابهة ، لما تقدم ، في إدخال جميع أنواع الحكم والأقوال الماثورة إلى الرواية : إنها تستطيع أيضاً أن تتأرجح بين الأشكال الغوية الخالصة (الكلمة المظهرية) وبين الأشكال القصدية مباشرة ، أي تلك التي تتقدم وكأنها الحكم الفلسفية الدالة دلالة شاملة عن الكاتب ذاته (كلام مُعبر عنه بطريقة مطلقة بدون تحفظ ولا تباعد) . هذا ما نجده في روايات جان — بول الزاخرة بالأقوال الماثورة ، ففيها يطالعنا سلم طويل من القيم ، انطلاقاً من تلك التي هي غيرة خالصة ، إلى

رواياته القصصية مباشرة ، مروراً بالدرجات الأعمق ثباتاً من حيث تكسر نوايا الكاتب .

في أوجين أونكين ، تبدو الأقوال الماثورة والحكم على صعيد الباروديا أو على صعيد السخرية ، وبعبارة أخرى ، فإن نوايا الكاتب فيها تظهر تقريباً ، مكسرة . لنأخذ ، مثلاً ، هذه الحكمة :

للذي يفكر ويحش ، المستحيل
هو رؤية الناس بدون احتقار ،
وبأنّي لَيَبْلُ قلب حساس
شبح الأزمنة الذي لا يعود .
هذا الشبح لا شيء بعد بصره ،
ذاكرته تلاحقها ثعابين ،
والندم جميعه ..

إن الحكمة هنا معالجة وكأنها معارضة شعرية خفيفة ، بالرغم من أننا نلمح ، باستمرار ، قرينها ، بل انصهارها ، مع نوايا الكاتب . لكن الأبيات التالية (للكاتب المفترض ولأونكين) تبادر إلى تعزيز التبرات الساخرة بكيفية بارودية ، وتلقي بتلونين من التوضيح على تلك الحكمة :

لكن كل ذلك كثيراً ما يُضفي
طلاوة على الأشياء التي تُقال ...

نلاحظ أن هذا التلون قد شُيّد داخل شعاع فعل صوت أوجين أونكين ، وضمن منظوره الشخصي ، ونبراته الخاصة به . إلا أن تكسر نوايا الكاتب هنا ، داخل أصداء صوت أونكين ، وضمن منطقة « أونكين » هو تكسر مغاير لما نجده في منطقة لينسكي ، مثلاً . (انظر المعارضة لموضحة تقريباً لأبيات لينسكي في نهاية هذه الدراسة) .

يمكن لهذا المثال أن يوضح لنا أيضاً ، ذلك التأثير الذي حلّلتناه آنفاً ، لخطابات الشخص على خطابات الكاتب . فالقول الماثور الذي استشهدنا به ، مُفعم بنوايا أونكين (« البارونية » ، حسب الموضة آنذاك) ، كذلك فإن الكاتب ليس متضامناً معها كليةً ، ويحافظ ، إلى حد ما ، على صافية تبعثه عنها .

وتتخذ المسألة جذهاً عندما تُدرج أجناس تعبيرية جوهرية ضمن الجنس الروائي (اعترافات ، مذكرات خاصة ، الخ .) . فذلك الأجناس أيضاً تُدخل لغاتها ، غير أن هذه الأخيرة يُنظر إليها ، قبل كل شيء ، على أنها وجهات نظر مؤؤلة و « مُنتجة » ، مجردة من الاصطلاحات الأدبية ، وتوسّع الأفق الأدبي واللغوي ، مُسحقة الأدب على غزو عوالم جديدة من المفهومات اللفظية التي سبق الإحساس بها وإخضاعها جُزئياً في مجالات أخرى من حياة اللغة — في مناطق خارج — أدبية .

اللعب الهزلي مع اللغات ، السرد الذي « لا يأتي من الكاتب » (بل من السارد ، ومن الكاتب

المصطلح عليه ، ومن الشخصية) ، خطابات البطل ومنطقه ، الأجناس المتخللة ، المدرجة ، أو المرصعة ، تلك هي الأشكال الأساسية التي تسمح بإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية . جميعها تُتيح تحقيق صيغة الاستعمال غير المباشر ، المقيد ، المتباعد ، للغات . جميعها تؤثر على تسيب الوعي اللساني وتمنحه الحس الخاص به في توضيح اللغة وفيما يرجع لحدوده التاريخية والاجتماعية ، بل والجندرية (حس اللغة بصفتها لغة) . وهذا التسيب لا يتحكم مطلقاً في تسيب نواها الدلالية نفسها : إذ يمكن أن تكون النوايا مطلقة حتى في مجال الوعي اللساني للنثر . لكن ، بالضبط ، لأن فكرة لغة وحيدة (باعتبارها لغة لا تُدخض وبدون تحفظات) هي فكرة غريبة عن النثر الروائي ، فإن على الوعي النثري أن يُنسق نواياه الدلالية الخاصة ، ولو كانت مطلقة . إنه فقط داخل لغة واحدة ، وفي حوض لغات كثيرة متفرعة عن التعدد اللساني ، يجد الوعي النثري نفسه في ضيق ، ذلك أن جَهْوَرِيَّة لسانه وحيدة لا يمكن أن تكفيه ..

إننا لم نتناول سوى الأشكال الأساسية ، المصنفة ، للأنواع الأكثر أهمية في الرواية الأوربية ، وبطبيعة الحال ، فإنها لا تُستغنى جميع الوسائل الممكنة لإدخال وتنظيم التعدد اللساني في الرواية . يُضاف إلى ذلك ، أن بالإمكان الملاءمة بين جميع تلك الأشكال في روايات ملموسة ، وبالتالي ، داخل مُغايرات للجنس الروائي تُخلقها مثل تلك الروايات . لهُدُولُكِشُوت-لُسِرِفَانْتِس ، النموذج الكلاسيكي الخالص إلى أبعد حد في جنسه الروائي ، يحقق بطريقة بالغة العنق والانتاع ، جميع الإمكانيات الأدبية للخطاب الروائي ذي اللغات المتنوعة والحوار الداخلي .



إن التعدد اللساني المدرج في الرواية (مهما تكن أشكال إدارجة) هو خطاب الآخريين داخل لغة الآخريين ، وهو يُفيد في تكسير التعبير عن نواها الكاتب . وهذا الخطاب يقدم التفرد في أن يكون ثنائي الصوت . إنه يخدم ، بتآن ، متكلمين ويعبر عن نيتين مختلفتين : نية مباشرة — هي نية الشخصية التي تتكلم ، ونية — مكسرة — هي نية الكاتب . مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتين ، وعلى معنيين ، وعلى تعبيرين . فضلاً عن ذلك ، فإن الصوتين مترابطان حوارياً وكأنهما كانا يتعارفان (مثلما يتعارف ردآن في حوار ، ويتشيدان داخل تلك المعرفة المتبادلة) ، وكأنهما كانا يتحادثان سوية . إن الخطاب الثنائي الصوت هو دائماً ذو حوار داخلي . هذا ما نجده في الخطابات الهزلية ، والساخرة ، والبارودية وفي الخطاب التكسيري للسارد وللشخوص ، وأخيراً في خطاب الأجناس المتخللة : فهي جميعها خطابات ثنائية الصوت ، ذات صيغة حوارية داخلياً . فيها جميعها توجد بذرة حوار كامن ، غير مُتَشَر ، مركز على نفسه ، حوار لصوتين ، ومفهومين للعالم ، ولغتين .

طبعي أن الخطاب الثنائي الصوت ذا الحوار الداخلي ، هو أيضاً ممكن داخل نسق مغلق ، خالص ، ذي لغة وحيدة ، بعيدة عن النية اللسانية للوعي النثري ، فهو ، إذن ، ممكن داخل الأجناس الشعرية الخالصة . مع ذلك فهو محروم من أرض مُسَعْفَة على أي نحو ملحوظ وجوهري

كيفما كان . إن الخطاب الثاني الصوت جد منتشر في الأجناس البلاغية ، غير أنه ، هنا أيضاً ، يبقائه داخل حدود نسق لساني وحيد ، لا يكون مُخَصَّصاً برابطة عميقة مع قوى الصمورة التاريخية التي تُستند تراثها اللغة ، وفي أحسن الحالات ، لا يكون سوى الصدى البعيد والمختزل لحصل جمالي فردي عن تلك الصمورة .

يمكن لثانية صوتية شعرية وبلاغية من هذا النوع ، مُتَزَعَة من صمورة تنضيد اللغة ، أن يتم غوها وانتشارها بطريقة ملائمة داخل حوار فردي أو نزاع شخصي أو محادثة تجري بين فردين . في هذه الحالة ، ستكون ردود ذلك الحوار محايثة للغة وحيدة : تستطيع أن تكون على خلاف ، متناقضة ، لكنها لن تكون لا متعددة اللسان ولا متعددة الأصوات . مثل هذه الثانية الصوتية التي تُحصَر داخل حدود نفس النسق اللساني المطلق الواحد ، بدون توجيه اجتماعي — لساني حقيقي وجوهري ، لا تستطيع أن تكون سوى لازمة أسلوبية ثانوية للحوار وللأشكال الجدالية^(١٢) . إن الازدواجية الداخلية (الثانية الصوتية) لخطاب يفرض متطلبات لغة واحدة ووحيدة ، وأسلوب ذي مونولوج مُدْعَم ، لا يمكنها أبداً أن تتكشف هامة : إنها لعبة ، زوبعة داخل كأس ماء !

شيء مختلف تماماً ما هي عليه الثانية الصوتية في النثر . هنا ، انطلاقاً من النثر الروائي لا تمتح طاقها أو التباس صيغتها الحوارية من النشاطات ، وسوء التفاهات ، والتناقضات الفردية (ولو كانت في المصائر الفردية جد مأساوية بقدر ما هي عميقة الحوافز)^(١٣) : في الرواية تكون لتلك الثانية الصوتية جذور ضاربة بعمق في تنوع الخطابات ، وفي تنوع اللغات السوسيو — لسانية جوهرياً . بكل تأكيد ، في الرواية أيضاً يكون التعدد اللساني دائماً مشخصاً ، مجسداً ، داخل وجوه بشرية بينها خلافات وتناقضات مُفْرَدَة . لكن هنا ، تكون تلك التناقضات بين الإرادات والذكاكات الشخصية ، منبعثة من تعدد لساني اجتماعي هو الذي يُعيد تأويلها . فتناقضات الأفراد ليست ، هنا ، سوى قمة أمواج محيط من التعدد اللساني الاجتماعي يضطرب ويتحرك فيجعلها متناقضة بشدة ، مُشَبَّحاً وعيها وخطاباتها بتعددته اللسانية الأساسية .

هذا هو السبب الذي من أجله لا يمكن للصوغ الحوارية الداخلي للخطاب الثاني الصوت الأدبي نثراً ، أن يكون أبداً مُستَفْتداً على مستوى التيمات (مثلما أنه لا يمكن أن تُستنفد الطاقة الاستعارية للغة) . إن من غير الممكن أن ينتشر الصوغ الحوارية كلية داخل حوار مباشر يدور حول موضوع أو معضلة ، ويكون بمقتضاه أن يُحْيَن تماماً الإمكان الحوارية الداخلي المتضمن في التعدد اللغوي اللساني . فالصوغ الحوارية الداخلي للخطاب النثري حقيقة ، المنحدر عضوياً من لغة مُنضدة مُتعددة الصوت ، لا يمكن أن يكون حقاً درامياً بكيفية هامة ومكتملة (متجهة بالفعل) ، إنه لا يدخل برمه في أطر حوار مباشر ، ومحادثة بين أفراد ، إنه ليس قابلاً كله للانقسام إلى ردود محددة بوضوح^(١٤) . هذه الثانية الصوتية النثرية لها تُشكِّلها الأولى في اللغة ذاتها (مثلما هو الشأن أيضاً بالنسبة للاستعارة الحق ، وبالنسبة للأسطورة) ، في اللغة باعتبارها ظاهرة تعيش في تطور تاريخي ، منضدة اجتماعياً ومُزَقَّة طوال ذلك التطور .

نسب الوعي اللساني ، إسهامه الجوهرى فى التكثير والتنوع الاجتماعيين للغات الموجودة فى صيرورة ، تلمّسات النوايا والمقاصد الدلالية والتعبيرية لذلك الوعي بين اللغات (التى هى أيضاً مؤولة وموضوعية) ، حتمية قيام لهجة بالنسبة لذلك الوعي ، غير مباشرة ، مُقيدة ، مُكسرة : تلك هى المسلمات الضرورية لثبات الصوت الأصلية فى الخطاب الأدبى الثرى . وهذه الثباتية الصوتية يكشف عنها مسبقاً الروائى فى التعدد اللسانى والصوتى اللذين يختصانه ويخفياهما ، إنها لا تُخلَق داخل خصام جدالى مصطنع ، فردى ، بلاغى ، يدور بين أفراد .

وإذا قدّ الروائى الأرض اللسانية لأسلوب الثر ، وإذا لم يعرف كيف يرتقى إلى مستوى الوعي التسيى ، الجاليلى ، باللغة ، وإذا لم يستمع إلى الثباتية الصوتية العضوية وإلى الحوار الداخلى للكلمة الحية المتحوّلة ، فإِنَّه لن يفهم ولن يحقق أبداً ، الإمكانيات والمعضلات الحقيقية للجنس الروائى . يمكنه ، بطبيعة الحال ، أن يخلق عملاً يشبه كثيراً الرواية فى تركيبه وتيمات ، « مصنوعاً » تماماً مثل رواية ، لكنه لن يكون قد أبدع رواية . سَبْحوته دائماً أسلوبه . نجد عند ذلك الروائى مجموع لغة واحدة ، خالصة ، متواظفة ، مزهورة بنفسها بطريقة ساذجة أو بليدة (أو متوفرة على ثباتية صوتية متخيلة ، أولية ، مصطنعة) . وسرى أن مثل ذلك الكاتب لم يجد عناء فى التخلص من التعدد الصوتى : بكل بساطة ، لا يدرك التنوع الجوهرى للغة الحقيقية . إنه يعتبر التناغمات الاجتماعية المولدة لنبهة الكلمات ، على أنها ضوضاء مزعجة ، تتطلب الحذف أو متزوعة من التعدد اللسانى الأصل للغة ، فإن الرواية تُنخل ، غالباً ، لتصبح دراما (نقصد دراما جدّ سيئة) ، صُبغت لثقراً مصحوبة بتعليقات دسمة و « مثيلة فياً » . وفى رواية مثل هذه مجردة من خصائصها ، فإن لغة الكاتب تقع لا محالة فى وضعية صعبة وعشبة ، هى وضعية لغة الإرشادات المشهدة (١٥) .

إن الخطاب الثنائى الصوت ملتبس . لكن الخطاب الشعري ، بمعناه الضيق ، هو أيضاً ملتبس ومتعدد الدلالة الثقافية . وفى هذا يكمن اختلافه الجوهرى عن الخطاب — المفهوم ، والخطاب — المصطلح . فالخطاب الشعري استعارة تقتضى أن نترك فيها بوضوح معنيها الاثنين .

لكن ، مهما تكن الطريقة التى نفهم بها العلاقة المتبادلة للمعاني داخل رمز شعري (وجه استعارى) ، فإن هذه العلاقة ليست ، فى كل الأحوال ، ذات طبيعة حوارية ، ولا يمكن أبداً ، بأي ثقل كان ، أن نتصور وجهاً بلاغياً (استعارة ، مثلاً) قائمة موزعة على ردّين داخل حوار ، أى أن يكون معناها الاثنان مُقسّمين بين صوتين مختلفين . لذلك فإن المعنى المزدوج (أو المعاني المتعددة) للرمز لا يستجيب قط تبيهاً مزدوجاً . على العكس ، يكفى المعنى الشعري المزدوج لصوت واحد ، ويُستقّى واحد من التفسيرات . وبالإمكان أن نؤول العلائق المتبادلة للمعاني وللرموز حسب المنطق (باعتبار علاقة الخاص أو الفرد بالعام ، مثلاً اسم علم أصبح رمزاً ، أو باعتبار علاقة الملموس بالمجرد ، الخ .) ، ويمكن أن نؤولها بطريقة فلسفية — أونتولوجية كأنها علاقة خاصة بالتشخيص ، أو كأنها علاقة بين ظاهرة وواقع ، كما يمكن أيضاً أن نضع فى المستوى الأول الجانب الانفعالى والخلّاق لذلك التماثل ، لكن جميع تلك الأنماط من العلائق المتبادلة بين المعاني لا تخرج ، ولا يمكنها

أن نخرج ، عن حدود علاقة الخطاب بموضوعه وبمختلف مظاهر ذلك الموضوع . بين الخطاب وموضوعه تقع جميع الأحداث ، ومجموع لعبة الرمز الشعري . ولا يستطيع الرمز أن يضمن علاقة جوهريّة قائمة مع كلام الآخرين ومع صوته . فالتعدد الدلالي للرمز الشعري يفترض وحدة ومطابقة الصوت لنفسه ، وتوحده الكامل داخل كلامه . وبمجرد ما يرتاد لعبة الرمز هذه ، صوت أجنبي ، أو نبرة أجنبية ، أو وجهة نظر محتملة مخالفة ، فإن المستوى الشعري يتحطم والرمز يتقل إلى مستوى النثر .

وَلَقَدْ هَمَّ التَّمييز بين الدلالة الثقافية الثنائية الشعرية ، وبين الثنائية الصوتية النثرية ، يكفي أن نفهم أي رمز ، وأن نُثَبِّره من أوّله إلى آخره بطريقة ساخرة (طبيعي أن يتم ذلك في سياق هامّ مطابق) ، وبعبارة ثانية ، يكفي أن ندخل إليه صَوْتًا الخاص ، وأن نكسر فيه نيته الجديدة^(١٦) . نتيجة لذلك ، فإن الرمز الشعري (مع بقائه رمزاً) يَتَقَلُّ في نفس الآن إلى مستوى النثر ، ويصبح خطاباً ثنائي الصوت : بين الخطاب وموضوعه يندرج خطاب ، نبرة أجنبية ، وفوق الرمز يقع ظل من التوضيح (بطبيعة الحال ، ستكشف البنية الثنائية الصوت بدائية وبسيطة) .

لدينا مثال عن هذا التحويل النثري البسيط للرمز الشعري ، في المقطع الخاص بـلينسكي في الرواية الشعرية : أوجين أونكين :

« طبعاً بين يدي الحب كان يغني الحب
وكان غناؤه واضحاً
مثل أفكار عذراء بريئة
مثل نوم طفل صغير
مثل القمر ... »

فالرموز الشعرية لهذا المقطع موجهة في الوقت نفسه إلى مستويين : مستوى غناء لينسكي نفسه من منظور دلالي وتعبيري يوافق « روحه المنشبعة بروح جامعة كوتنكين^(١٧) » ، ومستوى خطاب بوشكين الذي يعتبر « روحاً على شاكلة كوتنكين » بلغتها وشعريتها الخاصتين ، بمثابة ظاهرة للتعدد اللساني الأدبي في عصره ، جديدة إلا أنها بدأت تصير نمطية : فهي نبرة جديدة وصوت جديد وسط أصوات متعددة للغة الأدبية وللفهمات العالم الأدبي ، وللوجود الخاضع في تديره لتلك المفهومات . وهناك أصوات أخرى داخل تلك المجموعة من حياة الحروف : فهناك لغة أونكين على طريقة بايمرون ، وشاتوبريان وهناك لغة وعالم « ريتشاردسون » عند تاتيانا في الريف ، واللهجة الإقليمية المألوفة في القصر الريفي لآل لارين ؛ وهناك لغة وعالم تاتيانا في بترسبورغ إلى جانب لغات أخرى من بينها لغات الكاتب غم المباشرة المتنوعة والتي تتحول على إمتداد الرواية . كل هذا التعدد اللساني (أوجين أونكين موسوعة من أساليب ولغات العصر) يُوَجِّه نواها الكاتب ويخلق الأسلوب الأصيل الروائي لذلك العمل .

هكذا إذن ، فإن صور المقطع الذي ذكرناه ، بوجودها كرموز شعرية من منظور لينسكي

القصدي ، قد أصبحت ، داخل نسق خطابات بوشكين ، رموزاً نظرية ذات صوتين . وهي بطبيعة الحال ، رموز أصيلة للفرن الأدبي النثري ، منحدره من تعدد لساني أدبي يتطور في تلك الحقبة ، وليست مطلقاً بارودها بلاغية مصطنعة ولا دعاية هزلية .

ذلك هو الاختلاف بين الثنائية الصوتية الأدبية الذرائعية ، وبين الأحادية الصوتية للدلالة الثنائية أو المتعددة في الرمز الشعري . إن دلالة الخطاب الثنائي الصوت ذي الصوغ الحوارى داخلها ، حبلٍ بحوار ، وبممكنها ، فعلياً ، أن تولد حوارات لأصوات مفروقة في الواقع (لا تكون حوارات درامية ، بل يائسة عندما تُكتب نثراً) . وبالرغم من ذلك فإن الثنائية الصوتية الشعرية لا ينضب معناها قط داخل تلك الحوارات ، إنها لا تستطيع أن تكون مُبعدة تماماً من الخطاب ، لا بواسطة تفكيك مفصل منطقي ، وإعادة توزيع لأعضاء فترة فريدة من حيث طابعها المونولوجي (مثلما هو الشأن في البلاغة) ، ولا بواسطة قطيعة درامية بين ردود حوار يحتاج إلى اكتمال . إن الثنائية الصوتية الحقيقية ، بتوليدها لحوارات روائية نظرية ، لا ينضب معناها من جراء ذلك وتظل داخل الخطاب ، وداخل اللغة ، كأنها نبع لا ينضب من الصوغ الحوارى ؛ ذلك أن الصوغ الحوارى الداخلى للخطاب هو النتيجة الطبيعية اللازمة لتنفيذ اللغة تراثياً ، وهو العاقبة الناجمة عن « شدة امتلاحه » بالنوايا المتعددة اللغات . غير أن ذلك التنفيذ ، والامتلاء الشديد ، مثل الإثقال القصدي لجميع الكلمات والأشكال التي تتصل به ، هو النتيجة الحتمية للتطور التاريخي للغة المتناقض اجتماعياً .

وإذا كانت المعضلة المركزية لنظرية الشعر هي معضلة الرمز الشعري ، فإن معضلة نظرية النثر الأدبي المركزية هي معضلة خطاب ذي صوتين مُصاغ حواراً داخلياً ، في جميع أنماطه ومُغايراته العديدة .

بالنسبة للروائي — النثر ، فإن الموضوع مشوّش داخل خطاب الآخرين الذين يتحدثون عنه ؛ إنه موضوع مُوضَّح تساؤل ، مُناهض ، مؤوّل ومُشَمَّن بطرائق مُختلفة ، وغير مفصول عن استيعاء اجتماعي متعدد الأصوات . وعن ذلك العالم الذي وُضع من جديد موضع تساؤل ، والذي لا يفصل عن استيعاء اجتماعي متعدد الأصوات ، يتحدث الروائي في لغة مُنوعة ومُصوَّغة داخلية في حوار . على هذه الشاكلة ، تتبدى له اللغة والموضوع في مظهرهما التاريخي ، وفي صيرورتهما الاجتماعية المتعددة الأصوات . بالنسبة له ، لا يوجد عالم خارج وُعيه الاجتماعى المتعدد الأصوات ، كما لا توجد لغة خارج النوايا المتعددة التي تُنصِّدها . لذلك ، في الرواية كما في الشعر ، يمكن للغة (أو بدقّة أكثر : للغات) أن تتحد بكيفية عميقة ، لكن أصيلة ، مع موضوعها وعالمها . ومثلما أن الصورة الشعرية تبلو متولدة ومنحدرة عضواً من اللغة ذاتها ، ومتكوّنة مُسبقاً فيها : فإن الصوَر الروائية تظهر ملتحمة عضواً بلغتها المتعددة الصوت ، المكوّنة مُسبقاً داخلها على نحو ما ، في أعماق تعلُّدتها اللغوية ، العضوية ، الخاصة بها . إن « تباعد » العالم و « إفراط تباعد اللغة » يمتزجان داخل الرواية في حدث واحد فهو العالم المتعدد اللغة ، وداخل الاستيعاء والخطاب الاجتماعى .

وعلى الخطاب الشعري أيضاً بالمعنى الضيق ، أن يتسلَّل إلى أن يصل إلى موضوعه عبر خطاب

الآخرين الذي يُشوشه ويُرَبِّكه ، إنه يجد لغة متعددة وكأنها سابقة له في الوجود ، فيتحم عليه أن يصل إلى وحدته المبدعة (مبدعة وليست معطاة) والجاهزة ، وإلى قصديته الحالية . لكن هذا المسير للخطاب الشعري نحو موضوعه ونحو وحدة اللغة ، والذي يلتقي خلاله أيضاً ، وباستمرار ، خطاب الآخرين ويتوجّه معه بالتبادل ، يظل ضمن حالة سيورة الإبداع ، ويتلاشى مثلما تتلاشى إسقالة عمارة انتهى بناؤها . عندئذ ، يرتفع العمل الشعري المتني مثل خطاب وحيد ومركّز على موضوع ، مثل خطاب عن عالم « بكر » . إن هذا الصفاء المتواطيء وهذه الصراحة القصدية الحالية من التقيد ، في الخطاب الشعري المتني ، يُكتسبان مُقابل نوع من الاصطلاحية في اللغة الشعرية .

وإذا كانت فكرة لغة شعرية ، تحصر المعنى ، خارج الحياة الجارية وخارج التاريخ ، هي « لغة للآلهة » ، تولد انطلاقاً من الشعر بوصفه فلسفة طوبوية للأجناس التعبيرية ، ففي المقابل نجد أن فكرة وجود اللغات وجوداً حياً وملموساً تاريخياً ، هي فكرة قريبة من النثر وأثيرة لديه . إن نثر الفن الأدبي يفترض حساسية تجاه النثر والنسيب التاريخيين والاجتماعيين للكلام الحي ، وإسهامه في الصيرورة التاريخية وفي النضال الاجتماعي . وهذا النثر الأدبي يستولي على الكلمة وهي ماتزال دافئة من تجزئة نضالها ومن عدائها ، مُصَيِّنة وممزقة بين النبرات واللهجات المعادية ، يستولي عليها ثم يُخضعها ، بما هي عليه ، لوحدة أسلوبه الدينامية .

هوامش

- (١) توفور — كوتليب غون هيل (١٧٤٣ — ١٧٩٦) روائى ألماني يمكن أن نخضعه بين ستون ، وحان — بول .
- (٢) نص مستخلص من الترجمة الفرنسية للرواية : La Petite Dorrit ، الجزء السادس من الأعمال الكاملة لديكنز ، مكتبة لابلاند ، كابلر ، ١٩٧٠ ، تحت إشراف بيير لوميس ، ترجمتها عن الإنجليزية حنان سورجين — بيجان .
- (٣) ستعالج بالتفصيل البنات المجنونة ودلائها في الفصل الرابع : المتكلم في الرواية .
- (٤) وهو أمر مستحيل بالنسبة للملحمة .
- (٥) تراجع في هذه المسألة التطورات الموضوعية المزعومة الخشنة في أعمال جُوحول .
- (٦) لورانس ستون : ليرسفرم شاندلي Tristram Shandy (رواية نشرت سنة ١٧٦٧) بلندن .
- (٧) في نظري ، فإن الطفل المجدد في أشكال ومعالج الفكر الأدبي والايديولوجي ، وبخاصة أخرى ، الأفق اللساني للفعل البشري العادي ، أصبح محترلاً وهزلاً إلى مالا نهاية ، وقد أضاع الفعل . إن المنزل لمة بالفعل وبأشكاله .
- (٨) وأصبح حداثاً أننا لا نستطيع ربط رايه بكتف الرواية المزلة في معناها الدقيق ، لامن حيث التسلسل الزمني ، ولا من حيث جوهرها .
- (٩) مع ذلك ، فإن الجدي المتطعم لا يتم أبداً تغلوزه فلفماً ، وخاصة عند حان — بول .
- (١٠) ألكسندر بوشكين : قصص المرحوم إيفان بتروفيش بيلكين ، صدرت سنة ١٨٣٠ .
- (١١) « بطل من هذا الزمان » رواية لميخائيل لومونوف (١٨٨٠) . مايكو الآخر : سرد مفترض في رواية جوجوله أمسيات علمية .
- ميتيكوف — بينوسكي (١٨١٩ — ١٨٨٣) كاتب إقليمي يستلهم الحياة في فولجا الوسطى . مامين سيرويك (١٨٥٢ — ١٩١٢) كاتب من منطقة الأورال يعالج موضوعات شعبية واحتجاجية . بيكولا ليكوف (١٨٣١ — ١٨٩٥) خصص أعماله لتصوير الحياة الروسية في المدن والريف في الوسط الكسي .
- (١٢) لا تنكسي هذه المثالية الصورية أهمية في الكلاسيكية الحديثة بلأ في الأحاسيس التصويرية الدنيا ، خاصة في الأفقية .
- (١٣) في حدود عالم شعري ذي لمة واحدة ، كل ما هو حوهرى في تلك التشازات والتقصات ، يمكن ويجب أن ينشر في حولو دراسي حالي وصائر .
- (١٤) صفة علمة ، تكون تلك الروايات ، بالأحرى ، أكثر حقة ودرامية ، وأكثر انتهاء سناً تكون اللغة مسودة ووحيدة .
- (١٥) يتوجه سيلهاجن Spicthagen في كيه المشهورة عن نظرية الرواية ونظمتها ، إلى دراسة هذا النوع من الرواية الذي ليس رواية ، متجلاً ، بالتحديد ، الإمكانيات الخاصة لهذا الجنس التصوري . بصته مُنظرةً ، كاد سيلهاجن غفلاً عن التعدد اللساني وعن متوجه

الرمعي : الخطف الثاني الصوت .

(١٦) و رولبة نولسوي ، أما كرنها ، جد نو أليكسي كاريون كان سحلاً على الشاهد عن بعض الكلمات وعن الحركات المرفقة بها . كان يستلم لبايات ثلثة الصوت ، يدون أي سبال قطع على مستوى قولها : ه هم ، كا نزي ، روحك العزيز حول الفرحة أنه عد نهاية من الزواج ، كان يتحرى من الرعة و رايك ، لال صوته العائر السائل ، ومن فجرة التي كان يستعملها فلقاً معها على وح الضرب ، مرة من كان يسحر من رجل قد يتكلم خيفة تلك الطريقة .. ه (أما كرنها الخراء ١ ، فصل ٣٠) .

(١٧) كوتكين (Kutikun) : جامعة ألمانية امتد دورا هلتاً في تكوين الشعب الروسي المتصف خلال الفترة الرومانسية .

المستأكم في الرواية

أوضحنا من قبل ، أن التعددية اللسانية الاجتماعية ، ومفهوم تنوع لغات العالم والمجتمع ، اللذين يُسقن التيمات الروائية ، يمكن أن يُوجعا في الرواية إما في شكل أسئلة غفل لكنها عملة بصور الأساليب المتكلمة المنجزة على لغات الأجناس الأدبية ، ولغات اليهن الخ ... ، وإما أنهما يوجدان بوصفهما الصور المجسدة لكاتب مُفترض ، أو لسلردين أو لشخص روائية .

إن الروائي لا يعرف لغة واحدة ووحيدة ، يمكن أن تعتبر عن سفاضة (أو اصطلاحاً) لغة أكيدة وحاسمة . إنه يتلقاها مصنفة ومقسمة من قبل ، إلى لغات متنوعة . لذلك حتى لو ظلت التعددية اللسانية خارج الرواية ، وحتى لو تقلم الكاتب بلغة واحدة مُثبتة كلياً (بدون أن تشتغل على تباعد أو انكسر أو تحفظات) ، فإنه يعلم بأن تلك اللغة ليست دالة ولا مقبولة من الجميع ، وبأنها تُرن وسط التعدد اللغوي وبأنه يتعم الحفاظ عليها ، وتطهيرها ، والدفاع عنها ، وتعليلها . كذلك حتى تلك اللغة الوحيدة والمباشرة ، هي لغة جدالية ودفاعية ، أي أنها بعبارة أخرى ، مرتبطة حوارياً بالتعدد اللساني . وهذا هو ما يحدد مقصد الخطاب الروائي الخاص المعارض عليه ، والقابل للاعتراض ، والمعارض يتوره : إنه لا يستطيع ، لا عن سفاضة ولا بطريقة اصطلاحية ، أن ينسى أو يتجاهل اللغات المتعددة التي نخط به .

والتعدد اللساني إما أن يدخل إلى الرواية « بِشخصه » إذا جاز القول ، ويتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين ، وإما أنه ، يشغله في خلفية الحوار مُحدد الصدى الخاص للخطاب الروائي المباشر . ومن ثم تلك الخصوصية البالغة الأهمية لهذا الجنس التمهيدي : في الرواية الإنسان هو أساساً ، إنسان يتكلم ، والرواية بحاجة إلى متكلمين يحملون إليها خطابها الإيديولوجي الأصل ، ولغتها الخاصة .

إن الموضوع الرئيسي الذي « يُخصص » جنس الرواية ، ويخلق أصالته الأسلوبية ، هو الإنسان الذي يتكلم ، وكلامه . ولكن نترك بطريقة صحيحة فحوى هذا التأكيد ، يلزمنا أن نلقى الضوء

بكيفية دقيقة ، قُدر الإمكان ، على النقط الثلاث الآتية :

١ - في الرواية ، الإنسان الذي يتكلم وكلامه هما موضوع لتشخيص لفظي وأدبي . وليس خطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو مُعد لإنتاجه ، بل هو بالذات مُشخص بطريقة فنية ، وهو ، خلافاً للدراما ، مشخص بواسطة الخطاب نفسه (خطاب الكاتب) . إلا أن المتكلم وخطابه هما ، بوصفهما موضوعاً للخطاب ، موضوع خلاص : فلا يمكن أن نتحدث عن الخطاب مثلما نتحدث عن موضوعات أخرى للكلام : أشياء جامدة ، ظواهر ، أحداث الخ ... ذلك إن الخطاب يستلزم طرائق شكلية جد خاصة في الملفوظ وفي التشخيص اللفظي .

٢ - في الرواية ، المتكلم أساساً هو فرد اجتماعي ، ملموس ومحدد تاريخياً ، وخطابه لغة اجتماعية (ولو أنها ماتزال جينية) وليس « لهجة فردية » . إن الخطابات الفردية التي نحدد لها الطابع والمصائر الفردية لا تلقى في حد ذاتها اهتماماً من الرواية . ذلك إن كلام الشخص الخاص ، يترع دوماً نحو دلالة وانتشار اجتماعيين معنيين : إنه لغات اقراضية (بالقوة) . من ثم يمكن لخطاب شخصية روائية أن يصبح أحد عوامل تصنيف اللغة ، ومُدخلاً للتعدد اللساني .

٣ - المتكلم في الرواية هو دائماً ، وبدرجات مختلفة ، مُنتج إيديولوجيا وكلماته هي دائماً هيئة إيديولوجية (~~idéologique~~) . واللغة الخاصة برواية ما ، تُقدم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم تُترع إلى دلالة اجتماعية . تنقيحاً ، باعتبار الخطاب نصاً إيديولوجياً ، فإنه يصبح موضوعاً للتشخيص في الرواية ، وأيضاً فإنه يُجنب الرواية أن تغدو لعبة لفظية مجردة . وبالإضافة إلى ذلك ، وبفضل التشخيص الحوارى لخطاب له قيمة إيديولوجية (غالباً يكون خطاباً راعياً وفعالاً) ، فإن الرواية ، أكثر من أي جنس لفظي آخر ، تحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي الشكلاني المفض . كذلك ، فإنه عندما يُشرعُ استيقني في كتابة رواية ، لا تظهر استيقته أبداً داخل البنية الشكلية ، بل في كَوْن تلك الرواية تشخص مُتكلماً هو مُنتج إيديولوجيا للاستيقا ، يكشف عن عقيدته موضوعاً على الهك داخل الرواية . هذا مانجده في رواية « صورة دوريان جراي » لاوسكار وايلد ، وفي الأعمال الأولى لتوماس مان ، وهنري دورينيه ، وهوبسمانس ، وبلريس ، وأندريه جيد . بهذه الطريقة ، حتى الاستيقني الذي يعني رواية ، يصبح عبر هذا الجنس الأدبي ، مُنتج إيديولوجيا يلدافع ويختبر مواقفه الإيديولوجية ، كما يغدو أيضاً مدافعاً ومجادلاً .

لقد أسلفنا القول بأن المتكلم وخطابه هما : الموضوع الذي يُخصصُ الرواية ، ويتدع أصالة هذا الجنس التصويري . ولكن من الواضح أن الإنسان الذي يتكلم ليس مُشخصاً وحده وليس فقط بوصفه متكلماً . ففى الرواية يستطيع الإنسان أن يكون فاعلاً على نحو لا يقل عن قدرته على الفعل في الدراما أو الملحمة ، إلا أن لفعله دائماً إضاءة إيديولوجية . إنه باستمرار فعل مرتبط بخطاب (ولو كان خطاباً محملاً) ، وبلازمة إيديولوجية ، كما أنه يحل موقفاً إيديولوجياً محدداً . إن فعل الشخصية وسلوكها في الرواية لأزمان ، سواء لكشف وضعها الإيديولوجي وكلامها ، أو

لاختبرهما . صحيح أن رواية القرن التاسع عشر قد خلقت مُغايَراً أساسياً حيث الشخصية لاتعدو أن تكون متكلماً عاجزاً عن الفعل ، محكوماً عليه بالكلام العلوي : بأحلام اليقظة ، وبالمواقظ غير الفاعلة ، وبالتزعة الصليبية ، وبالتأملات الهجيدة الخ ... وهنا مانجده أيضاً في « رواية الاختبار » الروسية ، رواية المتخف - العقائلي (التي نحد لوضع نموذج لها في رواية « رودين Roudine » لـتورجنيف) .

ليست تلك الشخصية التي لاتفعل ، سوى واحدة من المغايرات التيمائية لبطل الرواية . في العادة ، يفعل البطل في الرواية بنفس القدر الذي يفعل به داخل المهكي الملحمي . وما يميزه أساساً عن البطل الملحمي ، هو أنه نتيجة لاستيائه من كونه يفعل ، فإنه يتكلم ، ثم إن فعله بدون دلالة عامة أكيدة ، ولايمري داخل عالم ملحمي مقبول ، وذو دلالة لدى الجميع . أيضاً فإن ذلك الفعل يستلزم دائماً شرطاً إيديولوجياً ، ويكون مُدعماً بموقف إيديولوجي محدد ليس هو الموقف الوحيد الممكن ، وإذن ، فإنه معرض للتناحضة . إن موقف البطل الملحمي الإيديولوجي له دلالة بالنسبة للعالم الملحمي برمته ، فهو لايتوفر على إيديولوجيا خاصة ، بجانبها توجد أو يمكن أن توجد إيديولوجيات أخرى . طبعي أن البطل الملحمي يستطيع أن يتفوه بخطب طويلة (وبطل الرواية يلازم الصمت) ، إلا أن خطابه لايتفرد على المستوى الإيديولوجي (أو ليقُل إنه يتفرد فقط من الناحية الشكلية ، فيما يتصل بالتركيب والموضوع) كما أنه يختلط بخطاب الكاتب . لكن الكاتب كذلك لايميز إيديولوجيته : فهذه تنصهر داخل الإيديولوجيا العامة ، التي هي وحدها ممكنة . ولللمحة منظور واحد ووحيد . بينما تشمل الرواية على عدد كبير من المنظورات ، ومن عادة البطل فيها أن يفعل انطلاقاً من منظوره الخاص . لهذا لايشتمل المهكي الملحمي على رجال يتكلمون باعتبارهم مُشخصين للغات مختلفة ، فالذي يتكلم هنا هو في العموم الكاتب ، وهو وحده الذي يتكلم ، وليس هناك سوى خطاب واحد ووحيد هو خطابه .

في الرواية ، يمكن أيضاً أن تُضفي القيمة على بطل يفكر ، ويفعل (وبطبيعة الحال ، يتكلم) بطريقة سليمة من المآخذ (حسب نية الكاتب) وكما يجب أن يفعل كل واحد ، لكن في الرواية يكون هذا الطابع السليم من المآخذ لدى الشخصية ، يتعارض على المستوى الدفاعي والجدلي ، مع التصدد اللساني . هنا مانجده عند شخصيات الرواية البروكية السليمة من المآخذ ، جد بعيد عن طابع الملحمة الساذج سناجة لاتقبل الجدال حولها . فإذا كان الموقف الإيديولوجي لمثل هذه الشخصية غير منفصل عن موقف الكاتب ، (أي إذا اختلط) فإنه مع ذلك يمكن يُثبته بالنسبة للتعدد اللساني المحيط به : فالموقف السليم من المآخذ ، وعند شخصيات النزعة العواطفية مثل كرانديزون (Grandisson) ، فأفعالها مُضاعة إيديولوجيا من خلال مقصد دفاعي وجدالي .

إن فعل بطل رواية ما يُبرز دائماً من طرف إيديولوجيته : فهذا البطل يعيش ويتصرف داخل عالمه الإيديولوجي الخاص به (ليس عالماً ملحمياً وه واحداً) وله مفهومه الخاص به للعالم مجسداً في كلامه وفي أفعاله .

لكن لماذا لانستطيع أن نكتشف الموقف الإيديولوجي لشخصية روايته ، والعالم الإيديولوجي المكون لقاعدتها ، من خلال أفعالها وحدها وبدون أن نُشخص خطابها ؟ .

إنه من غير الممكن أن نشخص العالم الإيديولوجي لدى الآخر بطريقة ملائمة ، بدون أن نعطيه صله ، وبدون أن نكتشف كلامه هو ، ذلك أن هذا الكلام (مختلطاً بكلام الكاتب) يمكنه وحده أن يُكَيِّف حقيقة مع تشخيص لعالمه الإيديولوجي الأصيل . قد يجوز للرواية ألا تشخص سوى أفعالها ، وألا تُعطي لشخصها خطاباً مباشراً ، غير أنه في التشخيص الذي يقدمه الكاتب ، إذا كان جوهرياً وملائماً ، فإننا نسمع بالحلم رنين الكلام الأجنبي ، كلام الشخصيات ذاتها في نفس الوقت الذي نسمع كلام الكاتب (راجع تحليلنا للبنات المهجينة في الفصل السابق) .

لقد مررنا أن المتكلم في الرواية لا يكون بالضرورة ، مجسداً في شخصية أساسية . فالشخصية ماهي إلا أحد أشكال المتكلم (صحيح أنها الأكثر أهمية) . ولغات التعدد اللساني تدخل إلى الرواية في شكل أساليب بارودية لاشخصية (مثلما هو الحال عند الكتاب الآخرين الإنجليز والألمان) ، وفي شكل أساليب غير بارودية ضمن مظهر الأجناس التعبيرية المتخللة ، وفي شكل كتاب مفترضين ، وفي شكل محكي مباشر . وأخيراً ، حتى فيما يتعلق بخطاب لا تُنكر نسبته للكاتب ، فإنه ، إذا كان دفاعياً وجدالياً ، أي إذ تعارض بوصفه لغة خاصة مع لغات التعدد اللساني الأخرى ، سيصبح ، إلى حد ما ، مركزاً على ذاته ، بمعنى أنه لن يُشخص فقط ، بل سيكون مُشخصاً أيضاً .

إن جميع هذه اللغات ، حتى غير المهجنة من خلل شخصية ، تكون مُتجسِّمة على الصعيد الاجتماعي والتاريخي ، وتكون مُتَوَضِّعة (فقط اللغة الوحيدة التي لا تُتَجَلَّوَر مع أية لغة أخرى ، يمكن أن تكون غير متوضعة) ، لأجل ذلك تتراءى وراء جميع اللغات ، صور المتكلمين به ملابسهم ، الملموسة الاجتماعية والتاريخية . وليست صورة الإنسان في حد ذاته هي المميِّزة للجنس الروائي ، بل صورة لُغته . إلا أنه لكي نُصوِّر اللغة صورة للفن الأدبي ، يتحتم أن نُصبح كلاماً على الشفاه التي تتحدث ، وأن نتحد بصورة الإنسان الذي يتكلم .

وإذا كان موضوع الجنس الروائي النوعي هو المتكلم ومايقوله (أي كلمات تنزع إلى دلالة اجتماعية وإلى انتشار باعتبارها لغة خاصة للتعدد اللساني) ، فإن بالإمكان أن نصوغ المعضلة المركزية لأسلوبية الرواية على أنها : معضلة التشخيص الأدبي للغة ، ومعضلة صورة اللغة .

ويتحتم القول بأن هذه المعضلة لم تطرح بعد بكيفية وافية وجنرية . كذلك فإن خصوصية أسلوبية الرواية قد ثلثت عن الباحثين . إلا أن هذه المعضلة قد استشعرها البعض : فدراسة النثر الأدبي وجَّهت الاهتمام ، أكثر فأكثر ، نحو ظاهرات خاصة ، مثل الأسلبة أو باروديا اللغات ، ومثل المحكي المباشر . ومايطيح جميع هذه الظاهرات ، هو أن الخطاب فيها يضطلع بالتشخيص ، إلا أنه أيضاً مُشخص وأن اللغة الاجتماعية (الأجناس التعبيرية ، المهن ، التيارات الأدبية) تصبح موضوعاً للاستساخ ، وإعادة البتنة ، والتجميل الفني ، وتكون موجَّهة بحرية نحو الفن الأدبي : هم انتقاء

بعض العناصر النحوية في لغة ما ، تكون مميزة بل جوهرية على المستوى الرمزي . ونتيجة لذلك فإن الانزياح عن الواقع التجريبي للغة المشخصة يمكن أن يكون هاما جدا ، ليس فقط بمعنى انتقاء متحيز ومفرط في إبراز عناصر تلك اللغة ، وإنما بمعنى أنه ، في إطار تلك اللغة ، يتم إبداع حر لعناصر مجهولة تماماً من جانب تجريبية تلك اللغة . وهذا الارتفاع ببعض عناصر اللغة إلى رموز ، هو ما يميز « المحكي المباشر » (عند الكاتب ليسكوف ^(١)) ، وخاصة ريمزوف ^(٢) . بالإضافة إلى ذلك ، فإن الأسلبة ، والباروديا و« المحكي المباشر » هي ، كما أوضحنا من قبل ، ظاهرات ثنائية الصوت ومزدوجة اللغة .

ففي آن واحد ، ويتواز مع الاهتمام الذي أثلرته ظاهرات الأسلبة والباروديا ظهر فضول عارم تجاه معضلة نقل خطاب الآخر ، وتجاه معضلة أشكاله التركيبية والأسلوبية . وقد كان قلقه اللغة للاتيني - الألماني هو الذي اهتم أساساً بهذه المعضلة . ولأن ممثلي هذا المبحث كانوا منصرفين بخاصة إلى الجانب الأجنبي - الأسلوب (بل النحوي نغدينا) من المسألة ، فإنهم اقتصروا أيضاً - وخاصة يوسيتزر Leo spitzer - من مشكلة التشخيص الأدبي لخطاب الآخر ، تلك المشكلة المركزية في النثر الروائي . غير أنهم لم يطرحوا معضلة صورة اللغة بكل الوضوح المطلوب ، ولم يدرسوا معضلة نقل خطاب الآخر نفسها بالإفاضة والصراحة اللازمتين .

إن إحدى التيمات الكبرى والأكثر انتشاراً التي يوحى بها الكلام البشري ، هي تيمة نقل كلام الآخر ومناقشته . ففي جميع مجالات الحياة ومجال الإبداع الإيديولوجي ، يشتمل كلامنا بوفرة على كلمات الآخرين منقولة بدرجة من الدقة والتحيز جد متباينة . وكلما كانت حياة الجماعة التي تتكلم ثرة ، متنوعة ومرتفعة ، كلما اتخذ كلام الآخر وملفوظه ، بوصفه موضوع نقل مهم وموضوع شرح ومناقشة وتأمين ودحض ومساندة وتطوير ، حيزاً كبيراً داخل موضوعات الخطاب كلها .

إن تيمة الإنسان الذي يتكلم بوصفه موضوعاً لخطاب ، هو موضوع « فريد » يطرح على لفتنا معضلات خاصة .

كذلك ، قبل أن نتعرض لمشكلات التشخيص الأدبي لخطاب الآخر الموجه نحو صورة اللغة ، فإنه من اللازم أن نلامس معنى تيمة المتكلم ومايقوله في المجالات خارج - أدبية المتصلة بالحياة والإيديولوجيا . حتى إذا لم يكن لجميع أشكال نقل خطاب الآخر خارج الرواية ، توجيه حاسم لصورة اللغة ، فإن جميع تلك الأشكال تستخدم داخل الرواية ، وتستخلص هذه الأخيرة ، وستحول داخلها وتصبح خاضعة لوحدة جديدة ذات هدف مُلَقَق . (وبالعكس ، نملرس الرواية أيضاً تأثيراً قوياً على إدراك كلام الآخر ونقله في المجال خارج - أدبي) .

إن تيمة المتكلم وزناً كبيراً في الحياة العادية ، ففي وجودنا اليومي نسمع ، في كل خطوة ، حديثاً عن المتكلم وعن مايقوله . وبإستطاعتنا أن نعلن ذلك بوضوح : في الحياة العادية ، نستد

بالأخص إلى مايقوله الآخرون : تثقل كلامهم ، نستحضره ، نرؤيه ، نقشه ، نُناقش آرائهم ،
تأكيداتهم أخبرهم ، نُغضب منها أو نُثقف معها ، نُكرها أو نُستد إليها

بإعلرتنا السمع لثقف من حوار نلتقطه كما هو في الشارع ، وسط الحشد ، في صفٍ للانتظار ، أو
في نهاية المصرح ... نستطيع أن نثين مدى ثوثر عبارات مثل « هو يتكلم » ، « هناك مَنْ يتكلم
عن ... » ، « لقد قال » . ونحن نستمع إلى تبادل سريع للكلام وسط حشدٍ من الناس ، غالباً
مانتقط كلمات كأنها كُلُّ مختلط ، مكونة من : « يقول » ، « نقول » ، « أقول » ... وكَم هي
هامة بالنسبة للرأي العام ، وللشائعات ، وللثروة العمومية ، وللإغتيابات ، تلك التأكيدات التي
تصدر كلامهم : « كل الناس يقولون ذلك » ، « لقد قيل لي ذلك » ! لامناص أيضاً من أن نُضع
في الحسبان الجانب البيكولوجي الكبير المتصل بما يقوله الآخرون عنا ، والأهمية التي نوليها نحن
لفهم تلك الأقوال وتأويلها . (تأويلية اليوم) .

إن أهمية هذه التيمة لاتنقص في شيء داخل أجواء العلاقات العامة الأكثر مرتبةً وتنظيماً . فكل
محادثة مجتمعة ينقل كلام الآخرين وتأويله . إننا نجد فيها ، كل لحظة ، « استشهاداً » ، « مرجعاً »
يُحيلنا على مقالته شخص من الأشخاص ، أو على « مايقال » ، أو على مايقوله كل واحد ، أو
يُحيلنا على كلام مخاطبنا أو على كلامنا السابق ، أو على صحيفة ، أو قرار ، أو وثيقة ، أو كتاب ..
ومعظم الأخبار والآراء تُنقل ، عموماً ، في شكل غير مباشر لا يوصفها صادرة عن الذات ، بل من
خلال استلذاها إلى مصدر عام غير محدد : « سمعتُ مَنْ يقول » ، « هناك من يعتبر » ، « مَنْ
يظن » . لناخذ حالة جد متشرة في الحيلة العادية : المحادثات حول جلسة عمومية . إنها جميعها
قائمة على علاقة وتأويل وتقدير مختلف المداخلات الشفوية والقرارات ، والمقترحات ، والدحض
اللفظي ، والتعديلات المصادق عليها . يتعلق الأمر ، إذن بتكلمين وبما يقولونه ، وهي التيمة التي
منصلافاها باستمرار : إما أنها تصدر مباشرة الخطاب ونُظّمه ، وإما أنها تُرافق نموّ التيمات العادية
الأخرى .

سيكون من النافل ذكر أمثلة أخرى . يكفى أن نسمع وأن نتأمل الكلام الذي يصادفنا في كل
مكان ، لنؤكد مايلي : في الكلام العادي لكل إنسان يعيش داخل مجتمع ، يكون نصف مايتلفظ به ،
على الأقل ، هو من كلام الآخرين (يقع التعرفُ عليه كما هو) ، منقولاً حسب كل الدرجات
الممكنة من الدقة والتجرد (لَوْ ، بالأحرى ، من التحيز) .

بطبيعة الحال ، فإن جميع الأقوال « الأجنبية » المنقولة لاتنطبع ، متى تمّ تبيينها في الكتابة ، أن
توضع « بين مزدوجين » ، فهذه الدرجة من تقدير قيمة كلام الآخرين وصفاته ، التي يتوقف
ضمانها على وضع مزدوجين في الكلام المكتوب (بحسب هامة التكلم نفسه وتقديره لتلك
الدرجة) لم تعد متداولة في اللغة العادية .

وعلاوة على ذلك ، فإن صياغة الجملة التركيبية للخطاب « الأجنبي » المنقول لاتقف عند الصيغ
النحوية للخطاب المباشر أو غير المباشر ، فطرائق إدراجه وتشيدّه ، وإلقاء الضوء عليه ، جد

متروعة . ويجب أن نأخذ ذلك بالاعتبار لتقدير التأكيد التالى حق قدره : من بين مجموع الأقوال التى تُلَفِّظُ بها فى الحيلة العادية بآتيها مايزيد عن نصفها من جانب الآخرين .

فيما يرجع للغة العادية ، لا يكون المتكلم وأقواله موضوعاً للتشخيص الأدبى بل للنقل المنفع عملياً . لذلك يمكن أن نتحدث هنا لاعن أشكال التشخيص ، وإنما عن طرائق النقل فحسب . وهذه الأخيرة جد متنوعة سواء فيما يرجع للتشديد اللفظى الأسلوبى لخطاب الآخرين ، أو فيما يتصل بطرائق تضمينه التأويل ، وإعادة اعتباره وإبرازه ، منذ النقل المباشر كلمة كلمة ، إلى التحريف البرودى المتعمد ، القصصى ، لأقوال الآخرين وتشويهها (٣) .

ومن الضرورى أن نسجل مايلى : إن كلام الآخرين ، مفهومأ فى سياق ما ، مهما بلغ نقله من الدقة ، فإنه يتعرض دائماً لبعض التعديلات فى المعنى . فالسياق الذى يشمل كلام الآخر ، يُوجِدُ خلفية حوارية يمكن لتأثيرها أن يكون على درجة كبيرة من الأهمية . وبالحجوة إلى طرائق تضمين ملاحمة ، نستطيع التوصل إلى تموير ملفوظ أجنبى تمويراً بارزاً ، مع نقله بطريقة مضبوطة . إن المجلدل غير المحرّص على الأمانة ، والحاذق ، يعرف تماماً الخلفية الحوارية التى يجب أن يُعطىها للأقوال المنقولة بدقة عن خصمه ، وذلك بهدف تشويه معناها . إنه لفى متنى السهولة ، عن طريق التلاعب بالنص ، أن نزيد من درجة موضوعية كلام الآخر ، محدثين بذلك ردود فعل مرتبطة بالموضوع . على هذه الشاكلة ، يسهل أن نُصيِّرَ الملفوظ الأكثر جدية ملفوظاً مضحكاً . فكلام الآخر ، وقد أُتْرِجَ ضمن سياق خطاب ما ، يُقيَمُ مع السياق الذى يتضمنه ، لا صلة آله ، بل مزيجاً كيمولياً (على صعيد المعنى والتصوير) ، ويمكن لدرجة التأثير المتبادل بواسطة الحوار أن تكون جد كبيرة . لهذا فإننا عندما ندرس مختلف أشكال نقل خطاب الآخرين ، لا نستطيع فصل طريقة بناء هذا الخطاب عن طريقة تأطيره السياقى (الحوارى) : فالطريقتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً . سواء تشكيل خطاب الآخر ، أو طريقة تضمينه (يمكن للسياق أن يبدأ ، من بعيد فى تهيء إدراج ذلك الخطاب) ، فإنهما يعبران عن فعل فريد فى مجال العلائق الحوارية مع هذا الحوار الذى يمتد مجموع طابع النقل ، ومجموع تحولات المعنى والتبرة التى تحدث داخله فى أثناء ذلك النقل .

وفى خطاب الحيلة العادية ، وكما قلنا من قبل ، يصلح المتكلم ومايقوله ، لأن يكون موضوعاً للنقل المنفع ، لا موضوعاً للتشخيص . وهذا الانتزاع العملى يُحدد أيضاً كل الأشكال المتخلولة لنقل أقوال الآخرين ، ومن ثم ، فإنه يحدد أيضاً تحولاتها ابتداءً من التلوينات الدقيقة للمعنى والتبرة ، إلى الاتروامات الظاهرة والخشنة التى تلحق الكل اللفظى . لكن هذا التوجيه نحو نقل منفع ، لا يستتجد خلوث بعض مظاهر التشخيص . ذلك أنه بالنسبة للتقدير العادى للمعنى الحقيقى لكلام الآخرين وفك عناصره ، قد يكون حاسماً معرفة مَنْ يتكلم ، وفى أية ظروف دقيقة يوجد . إن الفهم والحكم المعتلدان لا يفصلان كلام الشخص الملموس ، عن المتكلم (وهو فصل يمكن فى مجال الإيديولوجيا) . وبالإضافة إلى ماتقدم ، من الهام جداً أن نضع الهلادة فى سياقها : مَنْ كان حاضراً ؟ أى تصوير يَطْلُوُ بحياه ؟ كيف كانت إشاراته وتلاوين تيرته أثناء ماكان يتكلم ؟ عند نقل

مألف لأقوال الآخرين ، يمكن تشخيص مجموع حواشي كلمات وشخصية المتكلم ، بل وتمثيلها (انطلاقاً من الاستساخ الدقيق إلى الاستهزاء البرودي والإشارات ، والنبرات المتجلوذة للحدود) . ومع ذلك فإن ذلك التشخيص يجد نفسه خاضعاً لمشكلات النقل المتضع عملياً ، ومشروطاً كلياً بها . ولا مجال هنا بطبيعة الحال ، للحديث عن التشخيص الأدبي للمتكلم ولما يقوله ، ولا عن تشخيص لغته . غير أنه بالإمكان في مجاميع المحكمات التقليدية عن الإنسان الذي يتكلم ، أن نُميز الطرائق الأدبية الثرية لتشخيص ثنائي الصوت ، بل ومزدوج اللغة ، في كلام الآخرين .

إن ما قيل عن الأفراد الذين يتكلمون ، وعن أقوال الآخرين في الحياة العادية لا يتعدى المظاهر السطحية للكلام وَلَيْقَلِهِ في وضعية معينة إذا جاز القول . أما الطبقات الدلالية والتعبيرية الأكثر عمقاً ، فإنها لا تتجلى لنا . إنها شيء مختلف ، دلالة نيمة الإنسان المتكلم ودلالة كلامه داخل التيار الإيديولوجي لَوَغْنِها ، وداخل سمورة تواصله مع العالم الإيديولوجي .

إن التطور الإيديولوجي للإنسان في هذا السياق ، هو سمورة اختيار كلمات الآخرين وسمورة تمثيلها .

ويعرف تلقين فروع المعرفة اللفظية صيغتين مدرستين أساسيتين لتحقيق نقل مُتمثل الخطاب الآخر (للنص وللقواعد وللأمثلة) : الحفظ « عن ظهر قلب » أو بواسطة « كلماتنا » . وهذه الصيغة الأخيرة تطرح ، على مستوى بسيط ، معضلة أسلوية بالنسبة للنثر الأدبي : أن نُعيد قول نصٍّ « بكلماتنا » معناه إلى حد ما إنجاز سردٍ ثنائي الصوت فوق أقوال الآخر . حَقّاً إنَّ « كلماتنا » لا تبني أن تُذهب تماماً أصالة كلمات « الآخرين » ، ولا بد لِسَرْدٍ مُنجز بكلماتنا أن يتوفر على طابع غنط ، وأن يستخ في المواضع الضرورية ، أسلوب النص المنقول وعباراته . هذه الصيغة الثانية للنقل المدرسي لكلام الآخر بواسطة « كلمات خاصة » تتضمن سلسلة من المغايرات للنقل الذي يمثل كلمة الآخر بعلاقة مع طابع النص المتمثل ومرايمه اليداغوجية المتعلقة بفهمه وتقييمه .

إن تمثل كلمات الآخرين بأخذ معنى أكثر أهمية وعمقاً عندما يتعلق الأمر بسمورة الإنسان الإيديولوجية في المعنى الحقيقي للكلمة . هنا لا يعود كلام الآخر مجرد نبأ ، توضيح ، قاعدة ، نموذج ، الخ ... بل إنه يسعى إلى أن يُحدد الأسس نفسها لسلوكنا ولموقفنا من العالم ، ويتقدم إلينا ، هنا ، كأنه كلام أمرٍ ، وكأنه كلام مُقنع داخلياً .

وبالرغم من الاختلاف العميق بين هذين النوعين من كلام الآخرين ، فإنه يمكن أن يتحدا داخل كلام واحد هو في نفس الآن ، أمر ومُقنع . لكن هذا الالتقاء قلما يحصل . وعادةً ما تكون سمورة التحول الإيديولوجي مطبوعة باختلاف كبير بين هذين النوعين : الكلام الآير (الدني ، السياسي ، الأخلاقي ، كلام الأب وكلام الكبار والأساتذة) ليس مقنعاً داخلياً للوعي ، بينما الكلام المقنع داخلياً محروم من السلطة ، وغالباً غير مُقنن اجتماعياً (من لندن الرأي العام ، والعلم الرسمي والنقد) ، بل يكون محروماً من الشرعية . والصراع والتعاليقات الحولوية بين هذين النوعين من

الكلام غالباً مأخوذاً من تاريخ الوعي الأيديولوجي الفردي .

ويقضي منا الكلام الأمر أن نعترف به وأن نتمثله ، وهو يفرض نفسه علينا بغض النظر عن درجة إقناعه الداخلي لنا . إننا نجهده وكأنه مُتَّحِدٌ من قبل بما يُكوِّن السلطة . والكلام المتسلط ، داخل منطقة بعيدة ، مرتبط عضوياً بالماضي التراتبي . إنه ، على هذا النحو كلام الآباء . أنه معترف به مسبقاً في الماضي ! فهو كلام وقع الطور عليه قطعاً ، وليس لنا أن نختره من بين أقوال متعادلة . أنه معطى (إنه برن) داخل فلك عالٍ وليس داخل جوف للاتصال المألوف . ولغته خاصة (كهنوتية ، جامدة ، إذا جاز القول) ، ويمكن أن تُصبح موضوعاً للانتهاك ، فالكلام الأمر ينتمي للمحرم ، وللإسم الذي لا يمكن أن تُخيلة بدون جدوى .

لا يمكننا ، هنا ، أن نُعالج المغايرت المتعددة للكلام المتسلط (مثلاً ، سلطة العقائد الدينية ، والسلطة المعترف بها للعلم ، وليكتب رائج ، الخ ...) بولا أن نتعرض لدرجات سلطوته . وبالنسبة لفرضنا من التحليل ، تمنا فقط الخصائص الشكلية لنقل وتشخيص الكلام الأمر ، وهي خصائص مشتركة بين جميع مُغايراته ، وبين كل درجاته .

إن رابطة كلام - سلطة ، سواء اعترفنا بها أم لا ، تُميز الكلام وتعرِّله بطريقة نوعية ، إنها تتحكم في المسافة بالنسبة إليها هي نفسها (مسافة قد تكون إيجابية أو سلبية ، وموقفنا قد يكون مُتحمساً أو مُعادياً) . ويستطيع الكلام الأمر أن يُنظم حوله كُلاً من الأقوال الأخرى (تُؤوِّله ، تُطوِّره ، يُطبقه بهذه الطريقة أو تلك) ، إلا أنه لا يخلط معها (مثلاً ، عن طريق الاستبدالات التدرجية) ، ويظل معزولاً بوضوح ، مُتأسكاً وجامداً : يمكن القول بأنه لا يستلزم مزدوجين فحسب ، بل يُضربها أكثر ضخامة عن ذي قبل ، لنقل إنه يقتضي كتابة خاصة ^(١) . إنه أكثر صعوبة أن نلحق بالكلام المتسلط تعديلات في المعنى بمساعدة السياق الذي يُؤطره ، ذلك أن بنته الدلالية ثابتة وعدمية الشكل لكونها متبينة وأحادية الدلالة ، ولأن معناها يستد إلى المعنى الحرى ، ويتجمد .

إن الكلام الأمر يقتضي منا أن نعترف به بدون شروط ، لا أن نستوعبه ونتمثله بحرية مستعملين كلمائنا الخاصة . كذلك فإنه لا يسمح بأي تصرف في السياق الذي يتضمنه أو في حدوده ، فليس هناك استبدالات تدرجية ، متحركة ، ولا مغايرت حرة إبداعية وأسلوبية . إن الكلام الأمر يُلج إلى وعينا اللفظي مثل كتلة متأسكة غير قابلة للقسمة ، وينحجم أن نقبله كلية أو أن نرفضه بِتَمَایه . لقد التحم التحلماً وثيقاً بالسلطة (السلطة السياسية ، المؤسسة الشخصية) : معها يستمر ، ومعها يسقط . إنه لا يمكن أن نُقسمه ، فنقبل جزءاً ، ونسحق بالآخر ، ونُدحض الجزء الثالث ... أيضاً ، فإن المسافة بالنسبة إلى الكلام الأمر تظل ثابتة من نقطة البدء حتى النهاية : قلعة المسافات - الاتفاق والاختلاف ، الاقتراب والابتعاد - نكون متحملة معه .

كل ذلك يحدد الأصالة ، سواء بالنسبة لطرائق تكوين الكلام الأمر نفسه خلال نقله ، أو بالنسبة

لطرائق التضمن عن طريق السياق . ويجب أن تكون منطقة ذلك السياق هي أيضاً منطقة بعيدة
مدام الاتصال المؤلف مستحيلاً هنا ، فالإنسان الذي يُدرك ويفهم هو سليل منحدر من زمن
بعيد ، وإذن ، ما مِنْ خصومة ممكنة !

على نفس الشاكلة يتحدد الدور المحتمل للكلام الأمر في العمل الأدنى التدرجي فالكلام الأمر
لا يتشخص ، إنه فقط منقول . فجموده واكتياله الدلالي ، وانغلاقه . وتمييزه الظاهر والمتصغير ،
واستحالة وصول أسلبة حرة إليه ، كل ذلك يُقضي إمكانية التشخيص الأدنى للكلام الأمر . إن
دوره في الرواية ضئيل . إنه لا يمكن أن يكون ثنائي الصوت بدرجة كبيرة ، وهو يدخل ضمن عناصر
الأبنية الهجينة . وعندما يفقد الكلام الأمر سلطته فإنه لا يعود سوى مادة ، رُفقت ، شيء . إنه
لا يدخل في سياق أدبي إلا بوصفه جسماً غير متجانس ، فليس هناك من حوله لعب ولا انفعالات
متعددة الأصوات ، إنه غير محاط بمحاورات حية ، مضطربة ، ذات أصلاء متعددة . حول الكلام
الأمر يموت السياق ، وتخبث الكلمات . يضاف إلى ذلك أن أحداً لم يوفق في رواية من الروايات ،
إلى أن يشخص الحقيقة والفضيلة المعترتين رسمياً ، سلطويتين (اللتين لهما علاقة بالكنيسة ، أو
بالمملكة ، أو بالإدارة ، أو بالأخلاق) . يكفي أن نذكر بالتحولات اليائسة في هذا المجال ، لكل من
جوجول ودوستويفسكي . لأجل ذلك ، يظل النص السلطوي في الرواية ، استشهاده فاقداً للحياة
باستمرار ومنفكاً من قبضة السياق الأدنى (مثل نصروس الإنجيل في نهاية رواية « بعث »
لتولستوي) . (٥) .

يُمكن للأقوال الآمرة أن تُجسد مضامين مختلفة : السلطوية بما هي عليه ، السلطة العليا ،
التقليدية ، الكونية ، النزعة الرسمية ، ومضامين أخرى . ويمكن أن تتوفر على عدة مناطق (يتباعد
معين عن منطقة الاتصال) ، وعلى علاقات مختلفة من المستمع المتضمن ، المفترض (خلفية لا إدراكية
يقترحها كلام ما ، أو درجة معينة من التبادل ، الخ .) .

وفي تلويح اللغة الأدبية يدور صراع مع ماهو رسمي ، ومع ماهو مبتعد عن منطقة الاتصال ، ومع
مختلف صيغ السلطوية ودرجاتها . هكنا ، يُدمج الكلام في منطقة الاتصال ومن ثم تحدث تحويرات
دلالية وتعميرية (ثرية) : إضعاف واختزال لصيغته الاستعارية ، تشييء ، تجسيد ، اختزال على
مستوى اليومي ، الخ . كل ذلك تُدرس على المستوى البيكولوجي لكنه لم يدرس قط من وجهة نظر
تشيد لفظي داخل حوار داخل يمكن بالنسبة للإنسان الموجود في صمورة ، داخل حوار داخل
(مونولوج) يشمل حياة بأكملها . هنا تواجهنا المضلة المعقدة لأشكال ذلك الحوار الداخلي (وقد
اتخذ طابع حوار) .

إن الكلام الإيديولوجي للآخر ، المقنع داخلياً والمُعترف به من طرفنا ، يكشف لنا إمكانات
مختلفة تماماً : فهنا الكلام محدد لعملية صمورة الوعي الفردي الإيديولوجية ، فليكنَ بعض حياة
إيديولوجية مستقلة ، يستيقظ الوعي داخل عالم حيث تحيط به الأقوال « الأجنبية » والتي لا يتميز
عنها أول الأمر . فالتمايز بين كلامنا وكلام الآخرين ، بين أفكارنا وأفكارهم ، يتم في مرحلة

متأخرة . وعندما يبدأ عمل الفكر المستقل ، التجريبي والانتقائي ، يحدث قبل كل شيء انفصال الكلام المقنع عن الكلام الأمر المفروض ، وعن كتلة الأقوال المتشابهة التي قلما تؤثر فيها .

وعلى عكس الكلام الأمر الخبري ، فإن الكلام المقنع الداخلي يشتبك - خلال استيعابه الإيجابي - اشتباكاً وثيقاً به « كلامنا الخاص »^(٦) . وداخل تيار وعينا يكون الكلام المقنع الداخلي ، عادة ، نصف - كلامنا ، نصف - أجنبي . وتتمثل إنتاجه الإبداعية ، تلقيقاً ، في إنه يوظف فكرنا وكلامنا الجديد المستقل ، وفي أنه ينظم من الداخل كُتَل كلماتنا ، بدلا من أن تظل في حالة عزلة وثبوت . وبقدر ما نؤول الكلام المقنع ، بقدر ما يستمر في النمو بحرية متكيفا مع المادة الخام الجديدة ، ومع الظروف المستجدة ، مستضيا ، بالتبادل ، مع سياقات جديدة فضلا عن ذلك ، فإنه يباشر فعلاً متوتراً ومتبدلاً ، وصراعاً مع أقوال أخرى مقنعة . وبالضبط فإن ضرورتنا الإيديولوجية هي صراع متوتر يجري داخلنا من أجل تحقيق تفوق مختلف وجهات النظر اللفظية والإيديولوجية : المقاربات ، الأهداف ، التقديرات . إن البنية الدلالية للكلام المقنع الداخلي ليست منتهية . إنها تظل مطروحة ، قادرة ضمن كل سياق من سياقاتها الجديدة الحوارية على أن تكشف دوماً عن إمكانات دلالية جديدة .

إن الكلام المقنع ، كلام معاصر وُلِدَ في داخل منطقة الاتصال بمعية الحاضر الناقص ، أو أنه أصبح معاصراً . إنه يتوجه لمعاصر ، ويخاطب سلباً مثلما يخاطب معاصراً ، ومفهوم المستمع - القارئ المتفهم الخاص ، هو بالنسبة له ، مفهوم مُكوّن ، فكل كلام يستيع مفهوماً فريداً للمستمع ، ولخلفيته الإدراكية المتميزة ، وقدرأً معنا من المسؤولية ، ومسافة دقيقة محددة . كل ذلك على جانب كبير من الأهمية لفهم الحيلة التاريخية للكلام : وجهل هذه المظاهر ، معناه الانتهاء إلى تشييء الكلام (وإلى إخماد حواريته الطبيعية) .

جميع ما تقدم يحدد مناهج تشييد الكلام المقنع الداخلي في أثناء نقله ، وطرائق تضمينه في سياق ما . وهذه الطرائق تفسح مجالاً للتفاعل الأقصى بين كلام الآخرين مع السياق ، كما تفسح مجالاً لتأثيرها الحوارية المتبادل ، وللتطور الحر ، المبدع ، للكلام « الأجنبي » ، ولتدرج النقل ، وللعبة الحدود ، وللأمارات البعيدة الناجمة عن إدخال السياق لكلام الغير (ذلك أن نيمته « يمكن أن ترن داخل السياق زمناً طويلاً قبل ظهورها) ، كما أن تلك الطرائق تفسح المجال أمام خصوصيات أخرى للكلام المقنع الداخلي : مثل عدم اكتمال معناه بالنسبة لنا ، وقدرته على أن يتابع حياته المبدعة داخل سياق وعينا الأيديولوجي ، والطابع غير المنتهي وغير المنجز لعلاقتنا الأيديولوجية معه . إن هذا الكلام المقنع لم يعلنا بعد كل ما كان يستطيع أن يعلنا إياه . إننا ندعجه ضمن سياقات جديدة ، ونطبقه على مواد جديدة ، ونضعه في وضعية جديدة ، لكي نحصل منه على أجوبة وإيضاحات جديدة حول معناه ونحصل أيضاً على « كلمات خاصة بنا » (لأن كلام الآخر المنتج يولد في شكل جواب . عن طريق الحوار ، كلامنا الجديد) .

يمكن لطرائق تشييد وتضمين الكلام المقنع الداخلي أن تكون من المرونة والدينامية بحيث تستطيع

أن تصبح كلية المحصور ، حرفياً ، داخل السياق وأن تختلط بجميع ثمراته النوعية ، ومن حين لآخر ، تنفصل وتتجسم برمتها كأنها كلام للآخر ، معزول ومميز ، (تراجع في هذه النقطة : مناطق الأبطال) . هذه التوحيات على تيمة كلام الآخر ، جد منتشرة في جميع مجالات الإبداع الإيديولوجي ، وحتى في مجال العلوم المتخصصة . هذا هو شأن كل عرض موهوب ومبدع لآراء الآخرين المتخصصة : إنه يسمح دائماً بتوحيات أسلوبية حرة لكلام الآخر ، ويعرض فِكْرَهُ من خلال أسلوبه ذاته مع تطبيقه على مادة جديدة وعلى صياغة أخرى للمسألة ، وبذلك فإنه يُجَرِّب ويتلقى جواباً داخل لغة الآخر .

وهناك ظاهرات مشابهة تُثْمَلُ في حالات أخرى أقل وضوحاً . ويتعلق الأمر قبل كل شيء بجميع حالات التأثير القوي لكلام الآخرين على كاتب معين . فالكشف عن تلك التأثيرات يرجع بالضبط إلى اكتشاف ذلك الوجود نصف - المستر لحياة كلام « أجنبي » داخل السياق الجديد لذلك الكاتب . فإذا كان هناك تأثير عميق ومغصب ، فلا مجال مطلقاً لمحاكاة خارجية تقوم على الاستساخ المجرد ، بل يكون هناك تطور مبدع لاحق للكلام « الأجنبي » (بدقة أكثر : الكلام نصف - أجنبي) ضمن سياق جديد وشروط جديدة .

في تلك الحالات جميعها ، لم يعد الأمر يتعلق فقط بأشكال نقل كلام الآخرين ، بل تظهر فيها أيضاً وباستمرار بنور تشخيصها الأدبي . يكفي أن نُرحِّح قليلاً المنظور ليصبح الكلام المقنع الداخلي ، بسهولة ، موضوعاً لتشخيص أدبي . عندئذ تلتحم صورة المتكلم جوهرياً وعضوياً ببعض مفايرات ذلك الكلام المقنع : كلام أخلاق (صورة العادل) ، كلام فلسفي (صورة الحكيم) ، كلام سوسيو - سياسي (صورة الرئيس) . إننا بتيمنا وأسلبتنا واختبارنا لكلام الآخرين ، نحول أن نخمن وأن نتخيل ، كيف سيتصرف إنسان متوفر على سلطة في مثل هذه الظروف ، وكيف سيُلْقِي عليها الضوء من خلال كلامه . في هذا الحساب التجريبي ، تصبح صورة الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، موضوعاً للمخيلة المبدعة أدبياً . (٧)

هذا التوضيح الذي يضع على المحك الكلام المقنع وصورة المتكلم ، يأخذ أهمية كبرى هنا حيث يكون قد بدأ صراع بينه وبينها ، وحيث عن طريق هذا التوضيح (Objectivation) ، نحول الانفلات من تأثيرها بل لنضع أسرارها .

إن سمورة هذا الصراع مع كلام الآخرين ومع سطوته ، لها تأثير كبير على تاريخ السمورة الإيديولوجية للوعي الفردي . عاجلاً أم آجلاً سيبدأ « كلامنا » ، « صوتنا » المتولدان عن أقوال وأصوات الآخرين ، أو المستحاثان حوارياً بواسطتهما ، في التحرر من سلطة كلام الآخرين . وتتعدّد هذه السمورة نتيجة لكون أصوات « أجنبية » مختلفة تكافح لفرض سيطرتها على وعي الفرد (مثلما تفعل ذلك في الواقع الاجتماعي المحيط به) . كل ذلك يخلق أرضاً صالحة لاختبار توضيح كلام الآخرين . وتستمر المحادثة مع ذلك الكلام المقنع ، بداخل الموضوع في قصص الاتهام . إلا أنها تتخذ طابعاً آخر : فحين نسأله ، ونضعه في موقف جديد لإمطاة اللثام عن ضغفه ولكشف حدوده ،

والوقوف على موضوعيته . كذلك ، فإن مثل هذه الأسلبة كثيرا ماتصبح بلرودية لكن بدون خشونة ، لأن كلام الآخرين المقنع داخليا منذ فترة قريبة ، يقلوم وفي أحيان كثيرة يرسل رنبه بدون أدنى نبرة بلرودية . فوق هذه الرقعة تولد تشخيصات روائية نافلة وثانية الصوت ، تضطلع بتوضيح الصراع بين كلام الآخر المقنع وبين الكاتب الذي كان ذلك الكلام يتحكم فيه (مثلما نجد في أوجين أو نكين للشاعر بوشكين ، و « ينشورين » للممونتوف) . ففي الأساس المكون لـ « رواية الاختبارات » غالبا ماتوجد سمرورة ذاتية لصراع يدور مع الكلام المقنع الداخلي للآخر ، ولتحرر من سطوته عن طريق التوضيح . ويمكن لـ « رواية التعلم » أن تفيد أهدا في توضيح الأفكار التي نعرضها هنا ، إلا أن سمرورة اختبار السمرورة الإيديولوجية تمتد هنا مثل نبة للرواية ، بينما في « رواية الاختبارات » تظل السمرورة الفاتية للكاتب نفسه خارج العمل الروائي .

وفي هذا الصدد ، نحل أعمال دوستوفسكي مكانة استثنائية وفريدة . فالتفاعل المتيج والمتوتر مع كلام الآخرين ، يقدم لنا في رواياته من خلال مظهر مزدوج : أولاً ، يظهر في خطاب الشخصيات صراع عميق وغير تلم مع كلام الآخرين على مستوى الحياة (« كلام الآخر في شأني ») ، وعلى المستوى الأخلاقي (الحكم على الآخر ، الاعتراف أو التجاهل من طرف الآخرين) ، وأهدا على المستوى الإيديولوجي (رؤية الشخصيات للعالم في شكل حوار ناقص وغير قابل للإحتمال) . إن ملفوظات شخصيات دوستوفسكي هي ساحة لعراك يائس مع كلام الآخرين في جميع مجالات الحياة ومجالات العمل الإيديولوجي . لهذا تستطيع تلك الملفوظات أن تكون نماذج ممتلزة لأشكال لامتناهية من التنوع في نقل كلام الآخرين وتضمينه .

ثانياً ، روايات دوستوفسكي ، في مجموعها ، وباعتبارها ملفوظات لكاتبها ، هي أهدا حوارات يائسة وغير تامة للشخصيات فيما بينها (مثل وجهات نظرها الجسة) وأهدا فيما بين الكاتب نفسه وشخصياته ، فكلام الشخصية (مثل كلام الكاتب) لا يصل إلى نهايته ، ويظل حرراً مفتوحاً . وعند دوستوفسكي (٨) تظل اختبارات الشخصيات واختبارات أقوالها المنتية بالنسبة للئات المتكلمة ، غير تامة داخليا ، وبدون حل .

وفي مجال الفكر والكلام الأخلاقيين والقانونيين تكون الأهمية الكبيرة لنبعة المتكلم ، واضحة . فالإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يتقدمان هنا مثل موضوع أساسي للفكر وللخطاب . وجميع المقولات الأساسية للحكم والتقييم الأخلاقيين والقانونيين والشرعيين ، هي بالضبط مرتبطة بالمتكلم بصفته متكلماً : الوعي (« صوت الوعي » ، « كلام داخلي ») الحقيقة والكنب ، المسؤولية وملكة الفصل ، التأنيلت (الاعتراف الحر للإنسان نفسه) ، الحق في الكلام ، الخ ، الخ ... إن الكلام المستقل ، المسؤول والفعل ، علامة أساسية على الإنسان الأخلاق ، القانوني ، والسياسي . واللجوء إلى ذلك الكلام ، واستحضاره وتأويله ، وتسميه ، وحدود فعاليته وأشكالها (الحقوق المدنية والسياسية) ، وتجلبور مختلف الإرادات والأقوال الخ ، كل ذلك يلقى بثقله كثيراً في المجالين الأخلاقي والقانوني . يكفي أن نشير في المجال الخاص للقضاء إلى تشيد التحليل ودوره ، وإلى تأويل

الشهادات والتصريحات والعقود ، وجميع الوثائق ومظاهر أخرى للمفوضات الآخرين ، ونشر آخر الأمر إلى تأويل القوانين .

كل ذلك يتطلب دراسة . لقد وقع منحصر التقنية القانونية (والأخلاقية) لمعالجة الكلام «الأجنبي» ، ولإثبات صحته ودقته الخ . (مثلاً ، تقنية العمل الوثيقي لدى الكتّاب الشرعيين) . لكن لم تُطرح قط مشكلات وضعه في شكل تركيبي ، أسلوب ، دلالي ، وفي أشكال أخرى .

ولم تتناول مشكلة الإقرار خلال تحقيق قضائي سوى على الصعيد القضائي والأخلاقي والبيكولوجي (وكذلك ما يتصل بطرائق استخراج الإقرار والإرغام عليه) والمادة الأكثر إثارة للانتباه في معالجة هذه المشكلة على مستوى فلسفة اللغة (والكلام) هي تلك التي قدمها لنا دوستوفسكي (مشكلة الفكر والرغبة الحقيقيين ، والحافز الحقيقي ، مثلاً ، عند ليفان كرامازوف ، والكشف عنها لفظياً ، ودور « الآخر » ، ومعضلة البحث الخ) .

الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، بوصفهما موضوعاً للتفكير والخطاب عولجا في مجال الأخلاق والقانون فقط ، بسبب الأهمية الخاصة لهذين المجالين . وقد أخضعت لذلك الاهتمام ولتلك الاختيارات ، جميع طرائق النقل والتشيد وتضمنين كلام الآخرين . غير أنه حتى هنا ، تكون التشخيصات الأدبية ممكنة ، وبخاصة في مجال الأخلاق : مثلاً ، تشخيص الصراع بين صوت الوعي وبقية الأصوات ، أو تشخيص الحوار الداخلي للتوبة .. الخ ... ويمكن أن تشمل رسائل الأخلاق ، خاصة الاعترافات ، على عناصر هامة للرواية الأدبية المكتوبة نثراً : هذا ما نجد عند إيكنت ، وملرك أوريل ، والقديس أوغسطين ، وبيترارك ، حيث نكشف بنوراً لـ « رواية الاختبار » و« رواية التعلم » .

ونجد نصيب هذه التيمة التي نحللها أكثر أهمية في مجال الفكر والكلام الدينيين (في الميثولوجيا ، والصوفية ، والسر) . فالموضوع الأساسي للكلام الديني هو كائن يتكلم : إله ، شيطان ، مبشر ، رسول . والفكر الميثولوجي يجهل تماماً الأشياء الفارقة للحركة ، الأشياء الخرساء . تأليه لإرادة الإله الأسطورية ، وتأليه الشيطان (خيراً كان أم شراً) ، وتأويل علامات الغضب أو السحابة ، للتبوعات والتعاليم ، وأخيراً نقل وشرح أقوال الإله المباشرة (الوحي) وأقوال رُسله وقديسيه ومبشريه ، وبصفة عامة ، انعكاس وتأويل الكلام الموحى به ربانياً (على عكس الكلام الدنيوي) ، تلك هي الأفعال ذات الأهمية البالغة في الفكر والكلام الدينيين . إن جميع الأنساق الدينية ، مهما كانت ساذجة ، تتوفر على جهاز ضخم ، خاص ومنهجي ، ينقل ويؤول مظاهر الكلام الرباني المختلفة (المهمينوطيقا) .

وبالنسبة للفكر العلمي تختلف الأمور بعض الشيء . هنا ، يكون نصيب تيمة الكلام ضئيلاً نسبياً . فالعلوم الرياضية والطبيعية لا تعرف أبداً الكلام باعتباره موضوعاً لتوجيه . ومن الواضح أنه خلال عمل علمي تأتي المناسبة لمواجهة كلام «أجنبي» (أعمال السابقين ، آراء النقاد ، الرأي

العلم) ، أو للدخول في اتصال مع أشكال مختلفة من انعكاس وتأويل كلمات الآخرين (صراع مع كلام أمر ، تنحية التأثيرات ، خصومات جدالية ، مراجع واستشهادات) . لكن كل ذلك يظل في نطاق سرورة العمل ، ولا يمس في شيء المهتوى الموضوعي للعلم ذاته ، والذي لا يستطيع المتكلم وكلامه ، الولوج إلى داخله . إن مجموع الجهاز المنهجي للعلوم الرياضية والطبيعية يتجه إلى التحكم في الموضوع المشيئاً ، الأبهكم الذي لا يكشف نفسه أبداً في الكلام ، والذي لا يغير بشيء عن ذاته . هنا لا تكون المعرفة مرتبطة بالتلقي وتأويل أقوال الموضوع القابل للمعرفة نفسه وعلاماته .

وفي العلوم الإنسانية ، وعلى خلاف العلوم الطبيعية والرياضية ، تظهر المضلة النوعية الخاصة برسم ونقل وتأويل الكلام « الأجنبي » (مثلاً ، مشكلة المصادر في منهجية الفروع التاريخية) . أما في فروع المعرفة الفلسفية ، فإن المتكلم وكلامه يظهران وكأنهما الموضوع الجوهرى للمعرفة .

إن لفقه اللغة أهدافه النوعية وطريقته الخاصة في تناول موضوعه : المتكلم وكلامه اللذان يحددان جميع أشكال نقل وتشخيص كلام الآخرين (مثلاً ، الكلام بوصفه موضوعاً لتاريخ اللغة) . غير أنه في حقل العلوم الإنسانية (وفي حدود فقه اللغة بمعناه الضيق) يمكن أن يكون هناك تناول مزدوج لكلام الآخرين باعتباره موضوع معرفة :

يمكن للكلام أن يكون كله مُدرَكًا موضوعياً (مثل شيء تقريباً) . وهذا ما يكون عليه الكلام في معظم فروع اللسانيات . في هذا الكلام الموضع يكون المعنى أيضاً شيئاً : إنه لا يسمح بأية مقارنة حوارية محايثة لكل مفهوم عميق وراهن . لأجل ذلك فإن المعرفة هنا تكون مجردة : إنها تمتد كلية عن الدلالة الإيديولوجية للكلام الحي ، عن حقيقته أو عن زيفه ، عن أهميته أو عن ثقافته ، عن جماله أو عن بشاعته . إن معرفة هذا الكلام الموضع المشيئاً محرومة من كل نفاذ حوارى داخل معنى قابل لأن يُتَعرف عليه ، ومن ثم تتعذر محادثة مثل هذا الكلام .

ومع ذلك ، فإن النفاذ الحوارى لازم في فقه اللغة (لأنه بدون ، لا يكون أي تفاهم ممكناً : فهو الذي يكشف في الكلام عناصر جديدة ، دلالية بالمعنى الواسع ، يتهي بها الأمر إلى التشويهد بعد أن ظهرت أول الأمر عن طريق الحوار) . إن كل تقدم لعلم الكلام يكون مسبوqاً بـ « مرحلة العبقرية » ، أي بعلالة حوارية حادة مع الكلام ، تكشف داخله عن مظاهر جديدة .

هذه المقاربة هي التي تفرض نفسها ، ملموسة أكثر ، لاتجرد عن الدلالة الإيديولوجية الراهنة للكلام ، ورابطة موضوعية الفهم بجهوته وعمقه الحواريين . وفي مجال الشعرية والتاريخ الأدبي (وتاريخ الأيديولوجيات بعامة) وأيضاً ، إلى حد كبير ، في فلسفة الكلام ، مامن مقاربة أخرى ممكنة : ففي هذه المجالات لا يستطيع الوضعية (Positivisme) الأكر جفافاً ونسطحاً ، أن تعالج الكلام بكيفية محايثة كأنه شيء . ونجد نفسها مرغمة هنا على الرجوع إلى الكلام ، لكن أيضاً مرغمة على التحدث معه من أجل النفاذ إلى معناه الإيديولوجى الذي لا يكون إلا في تناول إدراك إيديولوجى يجمع بين تقسيمه وما يقدمه من إجابة . وأشكال النقل والتأويل المحققة لهذا الإدراك

الإيديولوجي تسطيع ، لكي يكون الإدراك عميقاً وحيّاً ، أن تقترب كثيراً من تشخيص أدبي ثنائي الصوت لكلام الآخر . ولابد من أن نسجل أن الرواية أيضاً تضم دائماً عنصر إدراك معرفي من كلام الآخرين الذي تشخصه

لنقل ، في نهاية هذا الجزء الأول من التحليل ، يضع كلمات عن أهمية نيمتا بالنسبة للأجناس البلاغية . لاجدال في أن الإنسان الذي يتكلم وكلامه ، يمثلان أحد الموضوعات الأكثر أهمية في الخطاب البلاغي . (هنا جميع النيمات الأخرى ترافقها أيضاً نيمة الكلام) . فالخطاب البلاغي مثلاً ، في البلاغة القانونية ، يثبته أو يدافع عن التشكلم المسؤول ، من خلال الاستناد أيضاً إلى أقواله ، قيوّوها ، ويجادلها ، ويُعيد ، يفن ، تكوين الكلمات المضرة للمتهم (هذا الابتكار الحر لأقوال لم يقع التلفظ بها ، هي إحدى الطرائق الأكثر استعمالاً من جانب البلاغة في العصر القديم : « كان باستطاعته أن يقول لكم ») .

إن الخطاب البلاغي يجهد في أن يستبق الاعتراضات الممكنة فينقل تصريحات الشهود ويُجلور بينها ... الخ ... وفي البلاغة السياسية يسند الخطاب مثلاً ، ترشيحاً ، ويستحضر شخصية المرشح ، ويعرض ويُدافع عن وجهة نظره ووعوده اللفظية ، أو في حالة أخرى يحتاج على مرسوم أو قانون ، أو تصريح ، أي أنه يعارض ملفوظات لفظية محددة يركز عليها في معلوماته .

والخطاب الإعلامي ، الصحفي ، علاقة أيضاً بالكلام وبالإنسان الذي هو الجهة التي يصدر عنها ذلك الكلام : إنه يتتبع ملفوظاً ، وجهة نظر ، يجادل ، ينهم ، يسخر ... وإذا حلّ عملاً يكشف وجهات النظر التي تحفزه ، ويصوغها لفظياً مُبرزاً لهاها بما يلام : بالسخرية ، بالفضب ، الخ . وهذا لا يعني أن البلاغة تُضحى بحدث أو فعل أو واقعة غير لفظية ، في سيل خطابها ، وإنما هي في علاقة مع الإنسان الاجتماعي الذي يُؤوّل كل فعل أساسي من أفعاله لإيديولوجياً بواسطة الكلام ، أو أنه يُجسد فيه مباشرة .

في البلاغة تكون دلالة كلام الآخرين كموضوع ، جد كبيرة بحيث غالباً ما يحلّو الكلام إخفاء الحقيقة أو تعويضها ، وبذلك فإنه يتخلص ويفقد من عمقه . وفي معظم الأحيان تقتصر البلاغة على انتصارات لفظية خالصة تُسجلها على الكلام ، عندئذ تتحول إلى لعبة لفظية شكلانية . لكن ، نُكرر القول بأن انتزاع الكلام من الحقيقة يُحطّمه ، فيُذبل ، ويفقد عمقه الدلالي وحركته ، وقدرته على تجديد معناه في سياقات جديدة حية ، أي بتعبير أفضل يموت بصفته كلاماً ، لأن الكلام الدال يعيش خارج ذاته ، يعيش من توجّهه نحو الخارج . إلا أن تركيزاً قاصراً على الكلام « الأجنبي » كموضوع ، لا يفترض في ذاته مثل هذه القطيعة بين الكلام والحقيقة .

إن الأجناس البلاغية تعرف أكثر أشكال نقل خطاب الآخر تنوعاً ، وفي معظم الأحيان ، تعرف أشكالاً جد حوارية . فالبلاغة تلجأ بكثرة إلى إعادة تشييد قوة للأقوال المنقولة (غالباً ما تنصل إلى حد تشويهها تماماً) بواسطة تضمين مطابق ، ومن خلال السياق . والأجناس البلاغية هي مادة أولية

أكثر ملاءمة للدراسة مختلف أشكال نقل وتكوين وتضمن الأقوال الأجنبية . وانطلاقاً من البلاغة يمكن أن نشهد تشخيصاً أدبياً للإنسان الذي يتكلم ولما يقوله . لكن من النادر أن تكون الثنائية الصوتية البلاغية لتلك الشخصيات عميقة : ذلك أن جنورها لا تنفص في الطابع الحوارى للغة المتحولة ، إنها لا تنبى على تعدد لساني جوهري ، بل على تنفترات . وفي معظم الحالات تكون تلك الثنائية الصوتية مجردة وتنوء تحت تحديد وتقسيم شكلين ومنطقيين للأصوات على نحو تنضيب معينها . لذلك يُستحسن الحديث عن ثنائية صوتية بلاغية خاصة ، مميزة عن الثنائية الصوتية الحقيقية في النثر الأدبي ، أو بتعبير أفضل ، نتحدث عن نقل بلاغي ذي صوتين لكلام الآخرين (دون أن يخلو ذلك من بعض الملامح الأدبية) ، ويكون ممزجاً عن التشخيص الثنائي الصوت داخل الرواية والموجه نحو صورة اللغة .

ذلك هو معنى نية الإنسان الذي يتكلم ، في جميع مجالات الوجود العادية ، وفي الحياة اللفظية والإيديولوجية . وتأسيساً على ما قبل يمكن القول بأنه ، تقريباً ، عند تأليف كل ملفوظ للإنسان الاجتماعى ، ابتلاءً من الرد القصير فى الحوار المألوف ، إلى الأعمال اللفظية الإيديولوجية الكبيرة (الأدبية والعلمية وغيرها) ، فإنه يوجد ، في شكل مُغلَن أو مستر ، قسط من الأقوال « الأجنبية » الصريحة منقولة بهذه الطريقة أو تلك . وداخل حقل كل ملفوظ تقريباً ، يحدث تفاعل متوتر ، وصراع بين كلامه الخاص وكلام « الآخر » ، كما تتم سيرة للتحديد أو الإضاعة الحوارية المتبادلة . يتضح إذن أن الملفوظ جهاز أكثر تعقيداً ودنامية مما يبدو عليه ، إذا اكتفينا بالنظر إلى توجهه الفئوى وتعبيرته الأحادية الصوت المباشرة .

وكون الكلام هو أحد موضوعات الخطاب الإنساني الأساسية ، مسألة لم تحظ بعد بالاعتبار الكافي ، ولم تقوم بعد دلالتها الجنزية . ولم تعرف الفلسفة كيف تحتضن في سعة أفق جميع الظواهرات المتصلة بهذه المسألة ، فلم يدرك أحد خصوصية هذا الموضوع للخطاب ، تلك الخصوصية التى تحكم في نقل واستساخ الكلمة « الأجنبية » نفسها : إننا لانستطيع أن نتحدث عن هذه الأخيرة إلا بمساعدة تلك الخصوصية مع إضافة نوايانا الخاصة وإضاعتها على طريقتنا ، من خلال السياق . إن الحديث عن الكلام ، مثلما نتحدث عن أي موضوع آخر ، أي بطريقة تيماتيكية ، وبدون نقل حوارى ، لا يكون ممكناً إلا إذا كان ذلك الكلام مُوضَعاً تماماً ، ومشبعاً . هكنا يمكن أن نتحدث ، خلا ، عن الكلمة في النحو حيث يهنا ، بالضبط ، غلافها المشبأ ، عديم الشكل

إن الرواية تستعمل استعمالاً مزدوجاً جميع الأشكال الحوارية الأكثر تنوعاً لنقل كلام الآخرين ، والتي تشكل داخل الحياة العادية ، وفي الصلاحي الإيديولوجية غير الأدبية . أولاً ، جميع تلك الأشكال تُخدم وتستوعب داخل الملفوظات - المألوفة والإيديولوجية - لشخصيات الرواية وأيضاً للأجناس المتخيلة : المذكرات الخصوصية ، الاعترافات ، مقالات الصحف ، الخ .

ثانياً ، يمكن لجميع أشكال النقل الحوارى لخطاب الآخرين أن تكون أيضاً تابعة وبكيفية مباشرة ، لمضلات التشخيص الأدبي للتكلم وللكلام ، مع توجه نحو صورة الكلام ، والتعرض

لتحول أدبي محدد .

مامو ، إذن ، الفرق الجوهرى بين جميع هذه الأشكال الخارج - أدبية لنقل كلام الآخرين ، وبين تشخيصه الأدبى داخل الرواية ؟

تلك الأشكال كلها ، حتى حينما تكون قريبة من تشخيص أدبى ، مثلما هو الحال فى بعض الأجناس البلاغية الثالفة الصوت (الأساليب البرودية) ، هى دائماً موجّهة نحو ملفوظ فرد من الأفراد . إنها النقل المهم ، عملياً ، بملفوظ الآخرين الأفراد ، والذي يصل إلى أفضل الحالات إلى تعميم الملفوظات صيغة لفظية « أجنبية » ، على أساس أنها ، اجتماعياً ، نموذجية أو مميزة . وهذه الأشكال المركّزة على نقل الملفوظات (ولو كان نقلاً حرّاً أو مُبدعاً) ، لا تهدف إلى أن ترى وتثبت فيما وراء الملفوظات ، صورة لغة اجتماعية تتحقق داخلها . وإنما يتعلق الأمر ، دون أن نجف داخلها ، بالصورة وليس بالتجريبية الإيجابية لتلك اللغة . داخل رواية حقيقية ، نجس وراء كل ملفوظ ، طيعة اللغات الأجنبية بمنطقها وضرورتها الداخليتين . والصورة هنا لا تكشف فقط الواقع ، بل إمكانيات لغة معطلة ، وحدودها المثل إذا جاز القول ، ومعناها الشامل المتحم ، وحقيقتها وانحصارها .

لذلك فإن الثالفة الصوتية فى الرواية ، على خلاف الأشكال البلاغية وغيرها تنزع دائماً نحو الثالفة اللسانية كأنها تتطلع إلى نهايتها . كذلك لا تستطيع هذه الثالفة الصوتية أن تظهر لاقى التفاضلات النطقية ، ولا فى التجاورات الدرامية الخالصة . وهنا هو ما يحدد خصوصية حوارات الرواية التى تنزع نحو الحد الأقصى للتألف المتبادل بين الأفراد المتكلمين لغات مختلفة .

علينا أن نؤكد مرة أخرى ، أننا لا نقصد بـ « لغة اجتماعية » مجموع العلامات اللسانية التى تحدد إعطاء القيمة اللهجوية للغة وتفريدها ، وإنما نقصد الكيان الملموس والحي لعلامات تفريد اللغة تفريداً اجتماعياً ، والذي يمكن أن يتحقق أيضاً فى إطار لغة وحيدة لسانياً ، محدداً نفسه بتحويلات دلالية وانتقاعات قاموسية . إنه منظور سوسيو - لسانى ملموس ، ينفرد داخل لغة « واحدة » تجرّدها . وهذا المنظور اللسانى ، غالباً ، لا يتحمل تحديدنا لسانياً مدقاً ، إلا أنه ينطوي على إمكانيات محتملة لتفريد لهجوى مستقبل : إنه لهجة كامنة ، جنبها ما يزال عديم الشكل . خلال وجودها التريخي وصورتها المتعددة اللغات ، تكون اللغة مختلفة بتلك اللهجات الكامنة : فهى تتقاطع بطرائق عديدة ولا تنمو حتى النهاية فتموت ، غير أن بعضها يزهر ويصبح لغات حقيقية . نكرر القول : إن اللغة هى - تاريخياً - واقع بوصفها صورة متعددة اللغات ، تعج باللغات المستقبلية والماضية ، باللسانيات « الأرستقراطية » المتصرفة ، ولسانيات « وصولية » ، وبالعديد من « طائى يد » اللغة ، سعداء أو أشقياء ، وبلغات ذات صرامة اجتماعية كبيرة على وجه التقريب ، وبهذا المناخ أو ذاك فيما يتصل بالتطبيق .

وصورة مثل هذه اللغة فى الرواية هى صورة منظور اجتماعى ، وصورة عينة ليدولوجية اجتماعية ملتصقة بخطابها وبلغتها . لا يمكن ، إذن ، لهذه الصورة ، بأى حال ، أن تكون صورة شكلانية

ولا يمكن للعبة أدبية قائمة على مثل هذه اللغات أن تكون لعبة شكلانية . إن الخصوصيات الشكلية للغات ولصنع الرواية وأساليبها ، هي رموز لمنظورات اجتماعية . والخصائص اللسانية الخارجية غالباً ما تستعمل ، هنا ، بمثابة إشارات مساعدة تؤثر على فروق اجتماعية - لسانية - وأحياناً تكون في شكل تعليقات مباشرة موجهة من الكاتب إلى خطابات شخصياته الروائية . مثلاً في « أباء وأبناء » يقدم لنا تورجنيف من حين لآخر ، إشارات عن استعمال إحدى الكلمات لو عن تلفظ إحدى الشخصيات (تهمر الإشارة إلى أنها أكثر تميزاً من الناحية التركيبية - الاجتماعية) .

هكذا فإن مختلف تلفظات كلمة (Printzipy) « مبادئ » تميز في تلك الرواية بين عدة عوالم تركيبية - ثقافية - اجتماعية : العالم المتصف لكبير ملاك الأراضي خلال سنوات ١٨٢٠ - ١٨٣٠ الذي درس الأدب الفرنسي وظل بعيداً عن اللاتينية وعن العلم الألماني ، ثم عالم الأنتلجنسيا المتعددة الطبقات خلال منتصف القرن الماضي عندما كان التوجه في يد الأطباء والمتأخرين المتشبعين باللغة اللاتينية والألمانية . لقد فازت النبرة اللاتينية - الألمانية الجافة في التلفظ بكلمة مبادئ في اللغة الروسية . إلا أن قاموس كلام « كوشينا » الذي يقول « سيدي » بدلاً من « رجل » ، قد تميز داخل الأجناس التعبيرية الدنيا والوسطى في اللغة الأدبية .

وإذا كانت الملاحظات الخارجية والمباشرة عن خصوصيات لغة الشخصيات هي عناصر مميزة لجنس الرواية ، فمن الواضح أنها ليست هي التي تخلق صورة اللغة . فهذه الملاحظات هي غريبة خالصة ، وخطاب الكاتب هنا لا يلمس إلا بكيفية سطحية ، اللغة التي لها خصائص مثل خصائص الشيء ، فنحن لانعده هنا صيغة حوار داخلي ، تلك الصيغة المميزة لصورة اللغة . إن للصورة الأصلية للغة ، دائماً ، حواشي يدور فيها الحوار بين صوتين ولغتين (مثلاً ، مناطق الأبطال التي نتحدثنا عنها في الفصل السابق) .

وبكسي دور السياق الذي يُضَمَّنُ الخطاب الشخصي ، دلالة جوهرية في خلق صورة للغة . فالسياق المضَمَّن ، مثله مثل إزميل التحلّت يرقّق حواشي خطاب الآخر ، وينحت صورة للغة داخل التجربة الحثثة لحياة الخطاب : إنه يمزج ويجمع التطلع الداخلي للغة المشخّصة بتجرباتها الخارجية الموضّعة . وخطاب لكاتب بشخص ويضَمَّن خطاب الآخر ، ويخلق له منظوراً ، ويوزع ظلاله وأضوائه ، ويوجد وضعته وجميع الشروط اللازمة لإسماع رنينه . وأخيراً فإنه يتفاديه إليه من الداخل يدخل فيه نبراته وتعبيراته ، ويخلق له خلفية حوارية .

بفضل هذه القابلية للغة تُشخّصُ لغة أخرى ، وترن بتزامن خارجها وفيها ، وتشكلم عنها فيما هي تحدث مثلها ومعها ، ثم من جهة ثانية ، بفضل قابلية لغة مُشخّصة لأن تضطلع في نفس الآن بدور موضوع للنشخص ودور التكلم من خلاله ، يمكن أن نخلق صوراً لِللغاتِ روائية نوعية . ولأجل هذا ، فإنه في سياق الكاتب ، الذي يُضَمَّنُ اللغة المشخّصة ، لا يمكن لهذه اللغة في جميع الأحوال أن تكون شيئاً ، مادة لخطاب ، بكما يدور رد فعل ، واقعة في الخارج مثل أي عنصر من عناصر الخطاب .

نستطيع أن نُصنّف جميع طرائق إبداع صورة اللغة في الرواية ، في ثلاثة أصناف أساسية :

(١) التهجين .

(٢) تعالق اللغات القائم على الحوار .

(٣) الحوالات الخالصة .

ولايمكن فصل هذه الأصناف إلا بطريقة نظرية لأنها تتشابه باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصورة .

ماهو التهجين ؟ إنه مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أهنأ التقاء وعين لسانين مفصولين بحقة زمنية ، وبفارق اجتماعي ، أو بهما معاً ، داخل ساحة ذلك الملفوظ .

وهذا المزيج من لغتين داخل نفس الملفوظ ، هو طريقة أدبية قصدية (بدقة أكثر ، نسق من الطرائق) . لكن التهجين اللاإرادي ، اللاواعي ، هو إحدى الصيغ الهامة للوجود التاريخي ولصعوبة اللغات . ويمكن القول بوضوح بأن الكلام واللغات ، إجمالاً ، يتفوقان تاريخياً عن طريق التهجين ، ومزج مختلف اللغات ، المتعايشة داخل نفس اللهجة ، ونفس اللغة القومية ، وعن طريق الشعب لنفس المجموعة اللغوية أو لعدة مجموعات سواء في الماضي التاريخي للغات أو في ماضيهم الإحاثي ، ودائماً يقوم الملفوظ بدور الجُرْجَل في المزج . (٩)

يجب أن تكون صورة اللغة في الفن الأدبي من حيث جوهرها ، هجينا لانيا (قصدياً) ، ويتحتم أن يوجد إلزامياً وعيان لانيان : الوعي المشخص ، والوعي الذي يُشخص ، وهما معا يتسيان إلى نسق لغة مختلف . ذلك أنه لو لم يكن هناك ذلك الوعي الثاني المشخص ، تلك الإرادة الثانية للتشخيص ، لشاهدنا لغة ، بل مجرد عينة من لغة الآخرين ، صدقة أو مزيفة .

إن صورة اللغة باعتبارها هُجْنة قصدية ، هي قبل كل شيء هُجْنة واعية (بخلاف الهُجْنة التاريخية - العضوية الغامضة لانياً) ، إنها بالضبط ، ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى ، إنها النور الذي يلقى عليها وعي لساني آخر . ويمكن لصورة لغة أن تبني فقط من وجهة نظر لغة أخرى مقبولة على إنها بمثابة معيار .

يُضاف إلى ماتقدم ، أنه داخل هُجْنة قصدية وواعية يمتزج لاوعيان لانيان مبهمان (مرتبطان بلغتين) ، وإلما وعيان لانيان مفردان (مرتبطان بملفوظين لا بلغتين) ، ولإداتان لانيتان فرديتان هما : الوعي والإرادة الفرديتان للكاتب الذي يشخص ، والوعي والإرادة المفردان لشخصية روائية مُشخّصة . ذلك أنه فوق هذه اللغة المشخصة تبني الملفوظات الملموسة الموحدة ، وإذن ، يتحتم إلزامياً أن يتجسد الوعي اللساني في « كُتّاب » (١٠) يتكلمون اللغة المعطاة ، ويشيدون فوقها ملفوظاتهم ، وبالتالي يدخلون إلى امكانيات اللغة المدخرة ، لإداتهم اللسانية التحينية . إنها وعيان ، لإداتان ، وصوتان ، وإذن ليرتان تشتركان في الهُجْنة الأدبية القصدية والواعية .

لكن بإبرازنا للمظهر الفردي لهذه الهجته ، يجب أن نؤكد بقوة من جديد ، أنه داخل الهجته الأدبية للرواية ، التي تبني صورة اللغة ، يكون المظهر الفردي ضرورياً لتحسين اللغة وربطها بكيان الرواية (مصادر اللغات تشابهك هنا مع مصادر المتكلمين الفردية) كما أنه يكون وثيق الصلة بالعنصر الموسيقي - لاسي : وهذا معناه إن الهجته الروائية ليست هي ثنائية الصوت والنبرة (كما في البلاغة) فحسب بل ، هي مزدوجة اللسان . وهي لا تشتمل فقط على وعين فردين ، على صوتين ، على نبرتين ، بل على وعين اجتماعيين - لسانين - وعلى حقبتين ليستا ، في الحقيقة ، مختلطتين هنا بكيفية لاواعية (كما هو الشأن في هجته عضوية) بل هما قد التقينا بوعي ، وتتصارعان فوق أرض الملفوظ .

في هجته قصدية لايتعلق الأمر فحسب (وليس كثيراً) بمزج وإشارات الأسلوبين واللغتين ، وإنما يتعلق الأمر قبل كل شيء ، بالصدمة التي تُصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال . لذلك فإن هجته أدبية قصدية ليست هجته دلالية تجرّدهة ومنطقية (كما في البلاغة) ، بل هي ملموسة واجتماعية .

طبعي أنه في هجته تاريخية عضوية لايمتزع فقط لغتان ، وإنما وجهتا نظر اجتماعيتان - لسانيتان (وأيضاً عضويتان) ، غير أنه هنا ، يكون مزيجاً سميكاً ومعتمداً ، وليس تجلوراً وتعارضاً واعين ، ومع ذلك ، من الضروري التدقيق بأن هذا المزيج السميك ، المعتمد ، لوجهات النظر اللسانية حول العالم هو منتج بحت ، تاريخياً داخل الهجته العضوية : إنه ينطوي على رؤيات جديدة للعالم ، وعلى أشكال داخلية ، جديدة لوعي لفظي للعالم .

إن الهجته الدلالية القصدية تكون بالحتم في صيغة حوار داخلياً (خلافاً للهجته العضوية) . ونجد هنا ، وجهتي نظر لاتنصهران ، وإنما تتجلوران حوارياً . وهذه الصيغة الحوارية للهجته الروائية باعتبارها حواراً لوجهات نظر موسيقي - لسانية ، لاتستطيع ، كما هو مفهوم ، أن تمتد داخل حوار مُتَمَيِّز دلالياً وفردياً : ذلك أن مظهرها معيّن ، كاريّا ويائساً عضوياً ، يكون ملتحماً بها .

وأخيراً ، فإن للهجته الثنائية الصوت ، القصدية ، المصاغة في حوار داخلياً ، بنية تركيبية ذات خصوصية تامة : نجد فيها أنه داخل ملفوظ واحد ، يتحد ملفوظان كامنان مثل جوايين لحوار ممكن . صحيح أن هذين الجوايين لن يستطيعا قط أن يتحدّيا كلياً ، وأن يتكونا في ملفوظات متتية ، إلا إننا نتميز بوضوح شكلينا الناقصين داخل بنية تركيب الجملة في الهجته الثنائية الصوت . ولايتعلق الأمر هنا ، بطبيعة الحال ، بمزج أشكال تركيبية لامتنجاسة خاصة بأنساق لسانية مختلفة (وهو مايمكن أن يوجد في هجته عضوية) ، وإنما يتعلق الأمر بضمّ ملفوظين في واحد . وهذا يكون ممكناً أيضاً في هجته بلاغية أحادية الصوت (وربما كان الضم هنا أكثر وضوحاً من حيث تركيب الجملة) ، غير أن الهجته الروائية تتميز بتوحيد ملفوظين مختلفين اجتماعياً في ملفوظ واحد .

ويمكن القول ، تلخيصاً للطابع المميز للهجته الروائية : خلافاً لمزيج اللغات المعم في ملفوظات نيمش داخل لغات متطورة تاريخياً (بصفة عامة ، كل ملفوظ حتى داخل لغة حية له درجة كبيرة على نحو ما ، من التهجين) ، تكون الهجته الروائية لسقاً من توحيد اللغات ، منظماً أدبياً ، نسفاً موضوعه إضائة لغة بمساعدة لغة أخرى ، وتشكيل صورة حية للغة أخرى .

إن التهجين القصدي الموجه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ويجب أن نلتفت بأنه في حالة تهجين فإن اللغة التي تُضفي (عادة تكون نسفاً من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعاً موضوعياً إلى حد ما ، لتصبح صورة . وكلما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة (من خلال عدة لغات وليس لغة واحدة) كلما اتخفت اللغة الشخصية والمضيفة طابعاً موضوعياً ، لتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية ، والأمثلة الكلاسيكية التي تُساق في هذا الصدد هي : دون كيشوت ، وروايات الكتب الساخرين الانجليز فيلدنغ ، سموليت ، سترون ، ثم الرواية الألمانية الرومانسية الساخرة : هيل جان - بول^(١١) . في مثل هذه الروايات ، تكتسب سرورة كتابة الرواية ووجه الروائي طابعاً من الموضوعية (هنا مانجده متحققاً ، جزئياً ، في « دون كيشوت » ثم فيما بعد عند سترون ، هيل ، وجان - بول) .

إن الإضائة المتبادلة المصاغة في حوار داخلياً ، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها ، تتميز عن التهجين بمعلمه الخاص . ففي الإضائة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للفتين داخل ملفوظ واحد ، وإنما هي لغة واحدة محنة وملفوظة ، إلا أنها مقدمة على ضوء اللغة الأخرى . وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أهداً .

إن الشكل الأكثر تميزاً ووضوحاً لهذه الإضائة المتبادلة ذات الصيغة الحوارية الداخلية ، هو الأسلة (Stylization) .

وقد سبق القول بأن كل أسلة حقيقية هي تشخيص وانعكاس أدبين للأسلوب اللساني لدى الآخرين . وفيها يُقلم ، إلزامياً ، وعيان لسانيان مفردان : وُعي من شخص (الوعي اللساني للمؤسلب) ووعي من هو موضوع للتشخيص والأسلة . وتتميز الأسلة بالضبط عن الأسلوب المباشر ، بذلك الحضور للوعي اللساني (عند المؤسلب المعاصر وعند قرائه) الذي يعاد على ضوءه خلق الأسلوب المؤسلب ، ومن خلاله يكتب دلالة وأهمية جديديتين .

هذا الوعي اللساني الثاني للمؤسلب ولعاصره يباشر عمله اعتياداً على المادة الأولية للغة المؤسلبة . ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلا من خلال تلك اللغة التي سيؤسلبها والتي هي « أجنبية » بالنسبة إليه . لكن هذه اللغة الأخيرة هي نفسها مقدمة على ضوء الوعي اللساني المعاصر للمؤسلب . فاللغة المعاصرة تلقي ضوءاً خاصاً على اللغة موضوع الأسلة : إنها تستخلص منها بعض العناصر ، وترك البعض الآخر في الظل وتوجد نبرات خصوصية ومقامات تناعمية بين اللغة موضوع الأسلة وبين الوعي اللساني المعاصر . وباختصار ، فإنها تخلق صورة حرة للغة الآخرين لا تترجم لإرادة مؤسلب فحسب ، بل أيضاً لإرادة اللسانية والأدبية للمؤسلبة .

هذه هي الأسلبة . وقرئها منها ، يوجد نوع آخر من الإضاعة المتبدلة هو التويع . ففي الأسلبة يعمل الوعي اللساني للمؤسلب فقط بالمادة الأولية للغة موضوع الأسلبة ، فيضيقها ، ويدخل إليها اهتماماته « الأجنبية » ، لكنه لا يدخل إليها ملادته « الأجنبية » المعاصرة . والأسلبة بهذا المعنى ، يجب أن يحافظ عليها من البداية إلى النهاية . لكن إذا دخلت إليها المادة اللسانية المعاصرة (كلمة ، شكل ، صيغة جملة ، إلخ) ... فإنها تشمل عندئذ على خلل أو خطأ ، أو مفارقة ، عصرية .

غير أن « عدم الانضباط » هنا ، قد يكون مقصوداً ومنظماً : إذ يستطيع الوعي اللساني للمؤسلب ، ليس فقط إضاعة اللغة موضوع الأسلبة ، بل يستطيع أن يذبح فيها ملادته التيماتكية واللسانية . في هذه الحالة ، لا يعود الأمر يتعلق بأسلبة بل بتويع (غالباً ما يصبح تهجيناً) .

إن التويع يُدخل بحرية مادة للغة « الأجنبية » في التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلب بعالم الوعي المعاصر ، ويضع موضع الاختبار اللغة المؤسلبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحنة بالنسبة لها .

إن دلالة كل من الأسلبة المباشرة ، والتويع ، كبيرة في تاريخ الرواية ولا تفوقها سوى الباروديا (Parodie) . فالأسلبات لفت للنثر التشخيص الأدبي للغات . صحيح أن الأمر كان يتعلق بلغات (بل بأساليب) مكونة ومُشكَّلة أسلوبياً ، وليس بلغات خشنة ، وغالباً ما تكون إمكانات للتعدد اللساني الحي (لغات في صمورة لم تتوفر بعد على أسلوب) . إن صورة اللغة التي تخلفها الأسلبة هي الأكثر صفاءً والأكثر اكتمالاً فنياً ، ونسمح بالحد الأقصى من الجمالية الممكنة في النثر الروائي . لذلك كان أساتذة الأسلبة ، مثل بروسير مرمي ، وهنري دورينييه ، وأنتول فرانس وآخرين ، يمثلون النزعة الإستيمية في الرواية (فقط بالقدر المحدود الذي كان يسمح به هذا الجنس التصويري) .

إن دلالة الأسلبة في فترات تكوُّن التيارات والمعالم الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي ، تشكل تيمة خاصة تناولها في الفصل الأخير التاريخي من هذا الكتاب .

وهناك نموذج آخر حيث نوابها اللغة المشخصة لا تتوافق مطلقاً مع نوابها اللغة المشخصة ، فتقومها وتصور العالم الغموي الحقيقي ، لا بمساعدة اللغة المشخصة باعتبارها وجهة نظر منتجة ، وإنما عن طريق فضحها وتحطيمها ، وهنا يتعلق الأمر بالأسلبة البارودية .

غير أن الأسلبة البارودية لا تستطيع أن تخلق صورة اللغة والعالم المطابق لها إلا بشرط واحد ، وهو ألا يكون الغرض تحطيماً بسيطاً وسطحياً للغة الآخرين مثلما هو الشأن في الباروديا البلاغية . ولكي تكون جوهرية ومنتجة ، يتحتم على الباروديا بالضبط ، أن تكون أسلبة بارودية : عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلُّ جوهرية مالمك لمطلقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطاً وثيقاً باللغة التي بُوشرت عليها .

بين الأسلبة والباروديا تقف - كما لو بين نصين - الأشكال الأكثر تنوعاً من اللغات المتبدلة الإضاعة والمجنن المباشرة ، وقد تحدت بواسطة التعالقات الأكثر تنوعاً للغات والإرادات اللفظية

والاستدلالية التي التقت داخل الملفوظ الواحد نفسه . إن الصراع القائم داخل خطاب ، ودرجة المقلومة التي يُبدىها الخطاب موضوع - البارودها تجاه الخطاب الذي يباشر عليه البارودها ، ودرجة تشيد تشخيص اللغات الاجتماعية ، مثل درجة تفردها داخل التشخيص ، والتعدد اللساني المحيط هو القائم دائماً بدور الخلفية الحوارية ودور البرزنان مُرجع الصدى ... كل ذلك يخلق تنوعاً في طرائق التشخيص للغة « الأجنبية » .

إن التجلور الحوارى للغات الخالصة إلى جانب التهجينات ، في الرواية ، هو وسيلة قوية لخلق صور اللغات . والتجابه الحوارى للغات (وليس للمعاني التي تشتمل عليها) يرسم حدود اللغات ، ويُتيح الإحساس بها ، ويُرغم على استشفاف الأشكال البلاستيكية للغة .

وحوار الرواية نفسه ، بصفته شكلاً مُكوّناً ، مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجة وفي الخلفية الحوارية للرواية . كذلك ، فإن هذا الحوار هو من صنف خاص . فهو ، أولاً ، وكما سبق القول ، لا يستطيع أن يستنفد نفسه في الحوارات الفرائعية واليتيمائية للشخصيات . إنه يحمل داخله تَعُدِيَّة الأشكال اللانهاية للمقلومات الحوارية والفرائعية عند الذات التي لا تستطيع تلك التعددية أن تُذيعها ، ومن ثم فإنها تكفي بأن تبرز (كواحدة من الإمكانيات العديدة) ذلك الحوار البائس والصيق للغات ، المحدد بالصورة نفسها الاجتماعية الإيديولوجية للغات والمجتمع . إن حوار اللغات ليس مجرد حوار القوى الاجتماعية في سكونية تعاشها ، بل هو أيضاً حوار الأزمات والحقب والأهلام ، وحوار مالموت وبعيش ، ويولد : هنا ينصهر التعاضد والتطور معاً في الوحدة الملموسة الصلبة ، لتتوغل مليء بتناقضات لغات مختلفة . هذا الحوار يحمل بالحوارات الروائية المنحدرة عملياً من الموضوع ، والتي تستعر منه ، أي من حوار اللغات ذاك - بأسها ونقصها ، وصعوبة فهمها ، ووجودها الملموس ، وه طبيعيتها (*naturalisme*) ، وكل ما يميزها جاذباً عن الحوارات الدرامية الخالصة .

في مونولوجات وحوارات شخصيات الرواية ، تكون اللغات الخالصة خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللغة .

وحتى حجة الرواية خاضعة لمشكلة ترابط اللغات واكتشافها المتبادل . ويجب على حجة الرواية أن تنسق كشف اللغات الاجتماعية والإيديولوجيات ، وأن تبرزها وتختبرها : اختبار الأقوال ، والرؤية للعالم ، والأساس الإيديولوجي للفعل ، وإظهار عادات العوالم ، والعوالم الصغيرة الاجتماعية والتاريخية والقومية (مثلما في الروايات الوصفية ، والجغرافية ، وروايات الطبائع) والعوالم الاجتماعية الإيديولوجية خلال حقبة معينة (المذكرات الروائية ، مُغامرات الرواية التاريخية) ، أو أيضاً إظهار الأعمار والأجيال المتتصلة بالفترات والعوالم الاجتماعية - الإيديولوجية (روايات التعلم والتكوين) . باختصار ، تصلح حجة الرواية لتشخيص الناس الذين يتكلمون وتشخيص أكوانهم الإيديولوجية . في الرواية ، يتم التعرف إلى لغتها الخاصة داخل لغة أجنبية ، والتعرف داخل رؤية الآخرين للعالم ، على رؤيتها الخاصة . في الرواية تقع ترجمة إيديولوجية للغة الآخرين ، ومجازة

« أجنبيها » التي ليست سوى عرضية وخرجية ، وظاهرية .

إن التحليل الفعلي ، نحو حدود الزمن ، واكتشاف الحاضر الأبدي في الماضي ، هي خصائص مميزة للرواية التاريخية . وخلق تشخيصات للغات هي المعضلة الأسلوبية الجوهرية للجنس الروائي .

كل رواية في كليتها ، من وجهة نظر اللغة والوعي اللساني المستمرين فيها ، هي هجين . لكن يتحتم أن نؤكد ذلك مرة أخرى : إنه هجين قصدي وواع ، منظم أدبياً ، وليس مطلقاً مزيجاً محتماً وآلياً من اللغات (بلغة أكثر ، من عناصر اللغات) . إن موضوع التهجين الروائي القصدي ، هو تشخيص أدبي للغة .

لأجل ذلك ، لا يرمي الروائي مطلقاً إلى استساخ لساني (لهجوي) دقيق وتام ، لتجريبية اللغات الأجنبية التي يُدخلها في روايته . إنه لا يتوخى سوى التحكم الأدبي من تشخيص تلك اللغات .

وتتطلب المحنة الأدبية جهداً ضخماً : فهي مؤسبة كلية ، وموزونة بإمعان ، ومفكر فيها من البداية إلى النهاية ، وموضوعة على مسافة منا . وبهذا تختلف جفرياً عن مزج اللغات الذي نجده عند كتاب النثر المبطلين ، ذلك المزج السطحي ، العفوي ، بدون نسق ، الذي غالباً ما يقترب من الجهل . ولي مثل هذه التهجينات ، لا توجد ملامح لأنساق لسانية محكمة بإتقان وإنما هي مجرد مزج لعناصر من اللغات . إنها ليست تنسيقاً بمساعدة التعدد اللساني ، بل هي في معظم الحالات ، لغة مباشرة للكاتب ، لاخالصة ، ولا مُشَبَّهة .

إن الرواية لا تعني مطلقاً من ضرورة الحصول على معرفة عميقة ودقيقة باللغة الأدبية . بل إنها تستلزم فضلاً عن ذلك ، معرفة لغات التعدد اللساني . إن الرواية توسيع وتعميق للأفق اللساني ، إنها تنقي وتنشئ إدراكنا للفروقات الاجتماعية - اللسانية .

- (١) نيلولا لىكوف (١٨٣١ - ١٨٩٥) كاتب روسي خصص عمله الروائي للحياة الروسية في المدن والقرى والبيئة الكنسية . ويشير باختصار هنا إلى المحكيات المباشرة (Staccato) ذات المحتوى الشعبي .
- (٢) أليكسي ريمزوف (١٨٧٧ - ١٩٥٧) كاتب روسي على مستوى كبير من الأصالة الفكرية واللغوية .
- (٣) إن طريق زريف لقول الآخرين أمثلة عليها ، مصدرة ، وكذلك طريق احتراقها إلى البعث من طريق تكيف عموماً الاحتمالي وكشفه . ول هذا المجال ، نجد أن بعض الأمثلة قد أثبتت على الموضوع من جانب علم البلاغة وفن المجال : منهج الكشف L'heuristique .
- (٤) كتوماً ما يكون الكلام الأمر كلاماً ، أحياناً ، (راجع مثلاً ، الطابع الأجنبي للنصوص الدينية عند مسلم الشعوب) .
- (٥) عندما نحلل بكتلة ملحوظة الكلام الأمر في الرواية ، يلزمنا أن ندخل في الاعتبار كون كلام أمر يستطيع في فترة معينة ، أن يصبح منطقاً داخلياً . وهذا يحدث بالأسر في الأعمال .
- (٦) ذلك أن كلاماً المفصيص يشهد شيئاً فشيئاً ، ويظهر ، انطلاقاً من لقول الآخر المعترف بها والمستوقعة ، والتي تكون حدودها في البداية غير مدركة تقريباً .
- (٧) يظهر سطرط في كتابات أفلاطون ، مثل صورة أدوية للحكيم والصيد وقد وضع على محك الاختبار من جانب الحوار .
- (٨) راجع كتابنا (مشكلات عمل دوستويفسكي الأدبي) لينغولد ١٩٦٩ ، وفي طبعه الثانية والثالثة بعنوان : مشكلات شعرية دوستويفسكي ، موسكو ١٩٦٣ . في هذا الكتاب أنجزت تحليلات أسلوبية للظروف الشخصية التي تكشف عنها أشكال مختلفة من القتل والاضيق السبالي .
- (٩) تلك المميزات الطبقية الطلاعية هي ، بصفاتها عناصر معينة ، ثقافة اللسان ، إلا أنها بطبيعة الحال ، محافظة على المعنى نفسه . وبالنسبة لسر اللغة الأدبية ، فإن المهيمن نصف الحضوي ، نصف القصدي ، علمية مميزة .
- (١٠) حتى ولو كان هؤلاء ، يكتبون ، يحللون الاسم ، لو كانوا ، فلفظ ، كما في أساليب لغات مختلف الأجناس ، وأساليب : الرأي العام .
- (١١) تومور - كوتليب توم هيل (١٧٤٣ - ١٧٩٦) يوفق المثل يمكن أن نضع بين سطور Stierne وجان بول .

خلفان أسلوبان للمرواية اللغوية

الرواية هي التعبير عن الوعي الكائلي للغة الذي ، يرفض لمطلقه لغة واحدة ووحيدة ، وتحلّيه من اعتبارها بمثابة المركز الوحيد اللفظي والدلالي للعالم الأيديولوجي ، يُقرُّ بتعدد اللغات القومية وبالأخص ، الاجتماعية ، القابلة لأن تصوّر « لغات للحقيقة » مثلما تصوّر لغات نسبية ، غريبة ، محدودة : أي لغات للنفقات الاجتماعية ، وللمهن ، وللأعمال الجارية . إن الرواية تفترض لامركزية العالم الأيديولوجي لفظياً ودلالياً ، ووعياً أدبياً لم يعد له مكان ثابت ، بل فقد الوسط الوحيد وغير القابل للمناقشة لِفكرِهِ الأيديولوجي ، وأصبح يوجد بين اللغات الاجتماعية داخل لغة واحدة ، وبين اللغات القومية داخل ثقافة واحدة (إغريقية ، مسيحية ، بروتستانتية) ، وعالم سياسي - ثقالي واحد (ممالك إغريقية ، امبراطورية رومانية ، الخ) .

ويتعلق الأمر هنا ، بثورة جد هامة وجذرية ، في مجال مصائر اللفظ البشري : فالتوايا الثقافية الدلالية والتعبيرية ، قد تحررت من نير لغة وحيدة ، ونتيجة لذلك ، لم تعد اللغة تدرك كأنها أسطورة ، أو كأنها شكل مطلق للفكر . ولتحقيق ذلك ، لا يكفي الكشف عن التعدد اللساني للعالم الثقافي ، وعن الاختلافات اللسانية الموجودة في اللغة القومية الخاصة بذلك العالم ، بل يجب أيضاً إظهار أن ذلك الحدث جوهرى ، مع كل العواقب التي تنجم عنه ، وهو أمر لا يكون ممكناً إلا في شروط اجتماعية - تاريخية محددة .

ولكي تتم لعبة أدبية عميقة مع اللغات الاجتماعية ، فإن تحويلاً جديراً لطريقة الإحساس بالكلام على المستوى الأدبي واللساني العام شيء ضرورى . كذلك يتحتم التكيف مع الكلام بوصفه ظاهرة موضوعة مُتميزة ، لكنها قصدية في نفس الآن . إن من اللازم تعلم الإحساس به الشكل الداخلي « بالمعنى الذي يعطيه له هيمبولدت » للغة الآخرين ، وه الشكل الداخلي « للغة الخاصة باعتبارها « أجنبية » . يلزم أن نتعلم الإحساس بما هو غوي ، نمطي ، مميز ، ليس في الأفعال والإشارات ومختلف الأقوال والتعابير وحسب ، بل في وجهات النظر ، والرؤيات للعالم التي هي ، عضويّاً ، جزء لا يتجزأ من اللغة التي تعبر عنها . ولا يكون هذا ممكناً إلا لدى وعي يشارك عضويّاً في كون من

الإضاءة المتبدلة للغات . وهذا يتبع بالضرورة تقاطعاً هاماً للغات داخل وعي معين مسلم بكيفية متسوية مع تلك اللغات المعدودة .

إن تفكيك مركزية العالم الإيديولوجي لفظاً ، والذي يجد تعبيره في الرواية يفترض وجود فئة اجتماعية شديدة التباين ، ولها علاقة توتر وتبادل حي مع فئات اجتماعية أخرى . فإذا كان هناك مجتمع مطلق على نفسه ، أو طائفة ، أو طبقة لها نواياها الداخلية الوحيدة والصلبة ، فإن عليها أن تنضت وأن تتخل عن توازنها الداخلي ، وعن اكتفائها بذاتها ، لتصبح مجالا متجا اجتماعيا لصالح نمو الرواية . قد يحدث هنا ، أن يتعرض حدث تعدد الأقوال واللغات للتجاهل من لدن وعي أدبي ولساني يمثل سلطة لغة وحيدة لاتقبل المنقشة . إن تعدداً لسانياً يقوم بضجة كبيرة خارج ذلك العالم الثقالي المغلق ، بلغته الأدبية ، لا يستطيع أن يبلغ للأجناس التصويرية الدنيا سوى تشخيصات موضوعة ، منزوعة من نواياها ، ومن « الكلمات - الأشياء » وبدون إمكانيات في النثر الروائي . ينحصر على التعدد اللساني أن يضر الوعي الثقالي ولغته ، وأن ينفذ إلى النواة ، وأن يعمل على تسبب النسق اللساني البدئي للإيديولوجيا وللأدب ، وعلى تعريضه من طابعه الوثوقي الساذج .

لكن ذلك أيضاً يظل أقل من المطلوب . فحتى جماعة ممزقة من جراء الكفاح الاجتماعي ، إذا كانت مغلفة ومعزولة على المستوى الوطني ، فإنها تقدم أرضاً اجتماعية غيرة كافية لتحقيق تسبب عميق للوعي الأدبي واللساني ، ولإعادة بنيته على أساس صيغة نثر جديدة . إنه يتحتم على التنوع الداخلي للهجة الأدبية ومحيطها الخارج - أدبي (أي لمجموع التنظيم اللهجوي المتعلق بلغة قومية معينة) أن يحس بنفسه وكأنه قد غمرته أمواج محيط من التعدد اللغوي الهام ، بتكشف في امتلاء نواياه ، وفي أنساقه الميثولوجية والدينية والاجتماعية السياسية والأدبية والثقافية والإيديولوجية . ولا يهم كثيراً إذا لم ينفذ هذا التعدد اللغوي الخارج - قومي إلى داخل نسق اللغة الأدبية وإلى داخل نسق أجناس النثر (مثلما نفذ إليهما اللهجات الخارج - أدبية التي تنتمي لنفس اللغة) : ذلك أن التعدد اللغوي الخارجي سيثبت ويعمق التعدد اللغوي الداخلي للغة الأدبية نفسها . وسيضعف من سلطة الأساطير والتقاليد التي ماتزال تشل الوعي اللساني ، وسيفكك نسق الأسطورة القومية المنتحمة عضواً باللغة . ومجمل القول ، فإنه سيحطم كلية الإحساس الأسطوري والسحري للغة والكلام . إن المساهمة القوية في ثقافات ولغات الآخرين (مادامت المساهمة الواحدة مستحيلة بدون الأخرى) ستعود حتماً إلى فصل النوايا والفكر والتعبيرات عن اللغة .

إننا نتحدث عن « الفصل » بمعنى حذف ذلك اللحام المطلق القائم بين المعنى الإيديولوجي واللغة ، الذي يحدد الفكر الأسطوري والسحري . ولا جدال أن اللحام المطلق بين الكلمة والمعنى الإيديولوجي الملموس ، هو إحدى الخصائص المكونة والجوهرية للأسطورة ، وهي خاصية تحدد ، من جهة ، تطور الشخصيات الأسطورية ، ومن جهة ثانية ، تحدد إدراكاً نوعياً للأشكال اللغوية وللدلالات والملازمات الأسلوبية . فالفكر الأسطوري يحدد لغته التي تلد هي نفسها حقيقتها الأسطورية ، وتقدم علاقتها الخاصة وتعالقاتها اللسانية على أنها علاقتان وتعالقات عناصر الواقع

(المرور من مقولات وتبعيات لسانية إلى مقولات متصلة بنسب الآلهة ونشأة الكون) . غير أن اللغة هي أيضاً في خدمة صور الفكر الأسطوري التي تشل نواياها جاعلة من الصعب على المقولات اللغوية أن تصير في متناول الإدراك ، مَرْنَةً ، وأكثر صفاء من الناحية الشكلية (عقب لحمها بالملحق المشابة تشبيهاً ملموساً) ، ومن ثم تُعَدُّ من الإمكانيات التعبيرية للكلام . (١) .

بطبيعة الحال ، فإن هذه السلطة التامة للأسطورة على اللغة ، ولغة على إدراك الواقع وتصوره ، تموضع داخل الماضي ملقيل التاريخي للوعي اللغوي ، وإذن ، فهو حتماً ماضٍ افتراضي (٢) . لكن حتى عندما تكون مطلقة تلك السلطة قد أبطل مفعولها منذ أمد طويل (منذ المهود التاريخي للوعي اللساني) ، فإن المعنى الأسطوري لسلطة اللغة ، والعزو المباشر لكل دلالة ولكل تعبيرة ، إلى وحدتها غير القابلة للنقاش ، يستمران على نحو من القوة داخل الأجناس الإيديولوجية النبيلة جميعها ، ليجسلا من المحال على الأشكال الأدبية الكبرى اللجوء بكيفية مهمة إلى التعدد اللغوي . ذلك أن مقولة لغة شرعية واحدة ووحيدة ، مسنودة بالوحدة القومية التي مازال راسخة ، هي جد قوية بحيث لا يستطيع التعدد اللغوي أن يُنسب الوعي اللغوي أدياً ، ولا أن يفكك مركزيته . ولن يتم هذا التفكيك اللفظي والإيديولوجي للمركزية إلا عندما تكون الثقافة القومية قد فقدت طابعها المغلق ، المستقل ، وأصبح لها وعي بذاتها بين الثقافات واللغات الأخرى . عندئذ ، سيتم نزع جنور الشعور الأسطوري من لغة مبنية على انصهارها المطلق بالمعنى الإيديولوجي . وسيشعر ذلك شعوراً حاداً بالحدود الاجتماعية والقومية ، والدلالية ، وستكشف اللغة في طابعها الإنساني برمتها . ووراء كلماتها ، وأشكالها ، وأساليبها ، ستبدأ بالظهور الوجوه المميزة قومياً ، والنمطية الاجتماعية ، وكذلك تشخيصات المتكلمين التي ستظهر ، علاوة على ذلك ، وراء الطبقات جميعها لكل اللغات بدون استثناء ، بل حتى الأفكار قسدية منها : ستظهر وراء لغات الأجناس التعبيرية الإيديولوجية العليا . وتصبح اللغة (بدقة أكبر : اللغات) نفسها تشخيصاً مكمله أدياً وعي ، ورؤية ، وإدراك للعالم له طابع إنساني .

إن اللغة التي كانت قديماً ، نجسداً لا يجادل ، ووحيدا للمعنى وللحقيقة ، قد صارت أحد افتراضات المعنى الممكنة .

وتكسي الأشياء طريقة مشابهة لما قلناه ، عندما تكون اللغة الأدبية الوحيدة والواحدة ، هي لغة الآخرين . إنه لامناص من أن تفكك وتختفي السلطة الدينية والسياسية ، والأيديولوجية التي هي مرتبطة بها . وفي أثناء هذا التفكك ، ينضج الوعي اللغوي اللا مركز للثقافة الأدي ، المعتمد على التعدد اللساني الاجتماعي للغات القومية المتحدثة بها .

هكذا ظهرت بفور النثر الروائي في عالم متعدد اللغة والأصوات ، خلال الفترة الهلينية باليونان ، وفي روما الامبراطورية ، وفي أثناء تفكك المركزية الإيديولوجية لكنيسة القرون الوسطى ، وسقوطها . كذلك الشأن بالنسبة للأزمة الجديدة ، فلزدهار الرواية مرتبط ، دوماً بتحليل الأنساق اللفظية الإيديولوجية المستقرة ، وفي المقابل ، بتعزيز التعدد اللغوي والسعي إليه عن قصد سواء في

داخل حدود اللهجة الأدبية نفسها ، أو خارجها .

إن معضلة النثر الروائي ، في العصور القديمة ، جد معقدة ، فلم تكن بنور نثر ثنائي الصوت ، ازدواجي ، وبنائي ، كافية دائماً لما تتطلبه بنية الرواية التركيبية والتمثيلية ، بل إنها كانت تفتتح بالخصوص داخل أشكال أجناس تعبيرية أخرى : قصص واقعية ، أهجيات ساخرة (٣) ، وداخل بعض أشكال اليوغرافيا والسيرة الذاتية (٤) ، وداخل بعض الأجناس البلاغية الخالصة (مثلاً القدح اللاذع) (٥) ، وفي الأجناس التلخيصية والرسائية (٦) . في تلك النصوص جميعها ، نجد بنوراً لتوزيع المعنى توزيعاً روائياً حقيقياً عن طريق التعدد اللغوي . وحسب هذا التخطيط الثنائي الصوت ، وفي نثر حقيقي ، قد شيدت أيضاً مغامرات « رواية الحمار » (لـ « لوسيان المزيف » ، وله أبوليوس المزيف) ، ورواية « يترون » .

هكذا تكونت ، في العصور القديمة ، عناصر هامة للرواية ذات الصوتين وذات اللغتين ، وهي عناصر قد مارست في العصور الوسطى وفي الأزمنة الحديثة ، تأثيراً قوياً على أكثر مغامرات الجنس الروائي أهمية : فقد أثرت على « رواية الاختبارات » (بتفريعها : سر القديسين ، الاعترافات ، المضلات والمغامرات إلى عهد دوستوفسكي وإلى زماننا هذا) ، وعلى رواية التعلم والتطور (خاصة في تفريعها السر - ذاتي) ، وعلى الأهجية الساخرة من العادات ، وباختصار ، فقد أثرت على تنوعات الجنس الروائي جميعها التي تدخل إلى كيانها مباشرة تعدداً لهجورياً ، وبالإضافة إلى ذلك أثرت على التعدد اللساني الموجود في الأجناس التعبيرية الدنيا والمألوفة . غير أنه في العصور القديمة ، لم تكن تلك العناصر المبعثرة داخل أجناس متعددة الأشكال ، تبرز بتيار الرواية الضيف ، ولم تكن تقدم سوى أمثلة معزولة ، مبسطة ، عن هذا الخط الأسلوبي (الذي يمثل كل من أبوليوس ، ويترون) .

إن الروايات المسماة برواية « السفسطائيين » (٧) ترتبط بخط أسلوبي جد مغاير للخط الذي نحدثنا عنه . إنها تتميز بأسلوب واضحة ومنهجية لـ « مادة بنائها » ، أي أنها تتميز بصرامة أسلوب مونولوجي خالص (تجريدي ومؤثّل) . ومع ذلك فإن هذه الروايات هي التي تبدو بتركيبها وتمائمها ، معبرة على نحو أفضل ، عن طيبة رواية العصور القديمة . لقد أثرت بقوة على تطور مغامرات الأجناس التعبيرية الأوروبية الكبيرة ، تقريباً إلى حدود القرن التاسع عشر : أثرت على رواية القرون الوسطى ، وعلى الرواية الغزلية في القرنين الخامس والسادس عشر (أماديس ، وبخاصة الرواية الرعوية) ، وعلى الرواية الباروكية ، بل وعلى رواية عصر الأنوار (مثلاً ، روايات فولتير) . وقد حددت روايات السفسطائيين ، أيضاً ، إلى حد كبير ، النظريات المتصلة بالجنس الروائي وبمقتضياته ، والتي سادت إلى حدود نهاية القرن الثامن عشر (٨) .

ومع ذلك ، فإن الأسلوب التجريدي المؤثّل لرواية السفسطائيين تقبل تنوعاً معيماً في الصيغ الأسلوبية . وهو أمر لا مفر منه ، بالنظر إلى تنوع الأجزاء التكوينية المستقلة نسبياً ، التي تدخل

بغزارة إلى جسم الرواية : سرد الكاتب ، سرد الشخوص والشاهدين ، وصف المناظر ، والطبيعة ، الأماكن ، والأشياء النادرة ، وصنائع الفن ، والتوصيفات ، المتكلفة ، والاستطرادات المتوخية إتمام التيمات العالة والفلسفية والأخلاقية واستفادها ، وكذلك الأقوال المأثورة ، والمحكيات المتخللة ، والخطابات المتعلقة بأشكال بلاغية مختلفة ، والرسائل ، والمحوار الواسع الأطراف . صحيح أن الاستغلال الأسلوبى لهذه العناصر المختلفة يختلف بكيفية ملحوظة ، عن استقلالها النبوي ، وعن طابع جنسها التعبوي ، المتني ، غير أنها تبدو ، جميعها ، متوفرة على النوايا نفسها ، واصطلاحية بدرجة متساوية . إنها موضوعة على الصعيد اللفظي والدلالي نفسه ، وتقل بكيفية متشابهة ومباشرة ، مقاصد الكاتب .

غير أن الجانب الاصطلاحي نفسه ، مثله مثل الاستمرارية المتطرفة (والتحريرية) لتلك الأسلبة ، هما نوعيان في حد ذاتهما . فليس هناك ، من ورائهما ، أي نمق وحيد ، مهم ، متين ، ديني ، اجتماعي - سياسي ، فلسفي أو له صفة أخرى من الصفات . ذلك أن الرواية السفسطائية هي ، ليدولوجيا ، غير متركزة بكيفية مطلقة (مثلما هو الشأن بالنسبة لبلاغة ، مدرسة السفسطائيين الثانية) . فوحدة الأسلوب ، هنا ، قد تركت لنفسها ، مادامت غير منفرسة في أي موقع ، وغير مُسندة بوحدة عالم ثقافي وإيديولوجي وحيد . ذلك أن وحدة هذا الأسلوب هي وحدة محيطية ، لفظية . والتجريد نفسه مع الانفصال المغالي لتلك الأسلبة ، يكشفان ذلك الأوقيانوس من التعدد اللغوي اللازم الذي تنبثق منه الوحدة اللفظية لتلك الأعمال انبثاقاً بدون تحقيق تعال لذلك التعدد اللغوي عن طريق إدماجه في موضوعها (مثلما هو الشأن في الشعر الحق) . وللأسف ، فإننا لانعرف إلى أي حد كان هذا الأسلوب مُعَدّاً لكي يُترك تدقيقاً ، من خلال خلفية ذلك التعدد اللساني . لأنه لايتَّبَعْدُ مطلقاً وجود إمكانية ترابط حوارى لعناصر ذلك الأسلوب مع لغات التعدد اللساني القائم آنذاك . فنحن نجهل مثلاً ، الوظائف التي تضطلع بها ، هنا ، التذكريات العديدة واللامتجانسة التي امتلأت بها تلك الروايات (السفسطائية) : فهل هي وظائف قصدية مباشرة ، مثل التذكر الشعري ، أم أنها شيء آخر ، وظائف نثرية مثلاً ، وفي هذه الحالة ألن تكون تكوينات ثنائية الصوت ؟ هل الاستطرادات والحكم الموجودة بها ، هي دائماً قصدية مباشرة بدون سوء نية ؟ ألا تحمل ، غالباً ، طابعاً ساخراً ، بل بارودياً بكيفية واضحة ؟ في كثير من الحالات ، يضطرننا موقعها داخل تركيب الروايات إلى تخيل وجود ما ورد في تساؤلاتنا . هكذا ، فإنه في المواضع التي تنفع فيها الاستطرادات الطويلة والتجريدية لتأجيل الفعل ، وقطع السرد عند النقطة الأكثر حدة وتوتراً ، نجد أن عدم ملائمتها نفسها (خاصة عندما تتعلق الاستطرادات الظرفية والمتحذقة تعلقاً مقصوداً بنجمة ثانوية) تلقى على تلك المواضع ظلاً من التوضيح ، وترغماً على تخمين أسلبة بارودية^(٩) .

إن الباروديا ، إذا لم تكن حشنة (أي عندما تكون مصاغة نثراً أدبياً) يصعب كثيراً ، بصفة عامة ، الكشف عنها إذا لم نعرف خلفيتها اللفظية الأجنبية ، وسياقها الثاني . ولاشك أنه يوجد في الأدب العالمي كثير من الأعمال التي لا يخطر على بالنا اشتغالها على طابع بارودي . ومن المؤكد أن

أعمال الأدب العالمي التي يتم فيها التعبير بلا قصد سيء وبصوت واحد وحسب ، هي أعمال جد محدودة العدد . لكن هذا الأدب ننظر إليه انطلاقاً من جزيرة جد مختزلة في الفضاء والزمان ، هي جزيرة ثقافة لفظية أحادية النبرة والصوت . وكما سنرى ، فإنه توجد بعض أنماط الخطاب الشائى الصوت وتنوعاته ، التي يصعب إدراك ثنائيتها الصوتية والتي ، بعد إعادة تركيز نبرتها على صوت واحد ، لاتنفقد تماماً دلالتها الأدبية (من خلال اختلاطها بكتلة خطابات الكاتب المباشرة) .

ولاجتال في وجود أسلية بارودية داخل تنوعات أخرى للخطاب الشائى الصوت في رواية السفطائين ، غير أن من الصعب تحديد قسطها بدقة (١٠) . لقد اختفت بالنسبة لنا ، إلى حد كبير ، تلك الخلفية المتعددة اللغة ، الدالة لفظياً ، والتي كانت تلك الروايات ترن من خلالها وتدخل معها في علاقة حوارية . ومن الممكن أن تكون تلك الأسلية التجريدية ، المستقيمة التي تبدو لنا ، في تلك الروايات جد رتية ومسطحة ، قد ظهرت أكثر حيوية وتنوعاً من خلال خلفية التعدد اللغوي لعصرها ومساهمة عناصرها في لعبة ثنائية الصوت والتحول مع تلك الخلفية .

إن رواية السفطائين تكمن وراء ظهور الخطب الأسلوبي الأول (كما سنصطلح على تسميته) للرواية الأوربية . وخلفاً للخطب الثاني الذي كان ، خلال العصور القديمة ، قيد التكون في الأجناس التصويرية الأكثر تنافراً ، ولم يكن له بعد شكل غط روائى « مثته » (ومن ثم لم يكن ممكناً أن نربط به لا روايات أبوليوس ولا روايات ييترون) ، فإن الخطب الأول عرف أن يعبر عن نفسه في رواية السفطائين بطريقة على جانب من الاكتمال والانتفاء ، محدداً بذلك ، كما أوضحنا ، مجموع التاريخ اللاحق لهذا الخطب . وخاصيته الأساسية ، لغة وحيدة وأسلوب وحيد (معروضان بصرامة على وجه الضرب) ، أما التعدد اللغوي فيبقى خارج هذا الصنف من الرواية ، غير أنه يحدده بوصفه يقوم بدور الخلفية لحواره . وإلى ذلك التعدد اللغوي يربط ، بطريقة جدالية ودفاعية ، عالم الرواية ولغتها .

وفي تاريخ الرواية الأوربية اللاحق ، نعاين أن تطورها الأسلوبي يتبع هذين الخطبين الأساسيين . والخطب الثاني الذي ترتبط به أكبر أسماء الجنس الروائى (وأسماء مغايراته وبعض الأعمال الاستثنائية) ، يُدخل التعدد اللغوي الاجتماعي إلى جسم الرواية ، مستعملاً إياه لتسيق معناها ، راضياً في غالب الأحيان ، اللجوء إلى خطاب الكاتب المباشر والخالص . فالخطب الأول وقد تعرض لتأثير رواية السفطائين القوي ، يترك - بصفة عامة - التعدد اللغوي في الخارج ، أي خارج لغة الرواية التي هي لغة مؤسلة بطريقة روائية نوعياً . ومع ذلك ، فهي ، كما سبق القول ، لغة قد وضعت لينتم إدراكها من خلال خلفية التعدد اللغوي ، ويربطها مع بعض العناصر التي تتصل بها حوارياً . فالأسلية التجريدية ، المؤسلة لتلك الروايات ، لاتكون ، إذن ، محددة بموضوعها وبالتعبير المباشر للمتكلم وحسب (مثلما هو الشأن في الخطاب الشعري الخالص) ، بل أيضاً بأسلوب الآخرين ، وبالتعدد اللغوي . وهذه الأسلية تستعج إلقاء نظرة على لغات الآخرين وعلى وجهات نظرهم ومنظوراتهم الدلالية والغمية . وعلى هذا النحو يتبلى أحد الاختلافات الأساسية بين أسلية

وعلى شاكلة الخط الأول ، ينقسم الخط الأسلوبي الثاني بدوره إلى سلسلة من المغامرات الأسلوبية الأصلية . وفي الأخير ، يتقاطع كلا الخطين ويتشابهان بطرائق عديدة ، ويتميز آخر ، تتأرجح أسئلة مادة البناء بتوزيعها التسبيقي المتعدد اللغة .

لنقل بضع كلمات عن رواية الفروسية الكلاسيكية المنظومة شعراً .

لقد كان الوعي الأدبي اللفظي (وبكيفية أكثر اتساعاً ، اللفظي أيديولوجياً) لمؤلفي تلك الروايات وسامعها وعياً مركباً : فمن جهة ، كان متركزاً اجتماعياً وإيديولوجياً لتكوينه فوق أرض صلبة لمجتمع الطبقات والمجموعات المخلقة . كان تقريباً ، وعي مجموعة مغلفة بطابعه الاجتماعي المؤمن المنطلق على نفسه ، والمكتفى بنفسه . لكن في الوقت نفسه ، من جهة ثانية ، لم يكن ذلك الوعي بملك لغة وحيدة ملتحة عضواً بعالم الأسطورة والخرافات ، والمعتقدات والتقاليد ، والاناسق الإيديولوجية ، عالم هو أيضاً عالم تقالي وإيديولوجي . فمن خلال العلاقة مع الثقافة اللفظية ، صار ذلك الوعي لامركزياً وعالمياً ، بدرجة على جانب من الأهمية . وبالنسبة لذلك الوعي اللفظي الأدبي ، فقد كانت القطيعة بين اللغة والمادة الخام من جانب ، وبين المادة الخام والحالية المعاصرة من جانب آخر ، قطيعة مُكوّنة في الأساس . لقد كان يعيش داخل عالم من اللغات والثقافات الأجنبية ، وخلال إعادة بنيتها وتمثلها ، وخلال ارتباطها بوحداية منظور مجموعة مغلفة ومنظور طبقة ومثلها العليا ، وأخيراً خلال معارضة تلك اللغات والثقافات الأجنبية للتعددية اللغوية القائمة في المستويات الشعبية الدنيا التي كانت تحيط بها ، خلال كل ذلك ، تكون وتشيد الوعي اللفظي الأدبي لدى المؤلفين ولدى الجمهور المستمع لرواية الفروسية المنظومة شعراً . لقد كان ، باستمرار ، على صلة بخطابات الأجانب وعوالمهم : الأدب القديم ، الأساطير المسيحية ، « الحكيمات المباشرة » البروتونية والبلتية (لكنه لم يتصل بالهكي الملحمي القومي ، الشعبي ، الذي كان يقترب من لوجه في نفس فترة رواية الفروسية ويتواز معها ، لكن باستقلال عنها ، وبدون أن يؤثر فيها مطلقاً) ، وكل ذلك استغفل كإداة بناء غير متجانسة ومتعددة لغوياً (اللاتينية واللغات القومية) ، كان يرتديها ، بعد إعلاء مظهرها الأجنبي ، وعي الطبقة والمجموعة المخلقة « الواحد » لرواية الفروسية . فالترجمة والتعديل ، وإعادة الإبراز ، والتأويل من جديد ، والتوجيه المتبادل ، بدرجات مختلفة ، مع خطاب الآخرين ونواياهم ، تلك كانت سرورة تكوين الوعي الأدبي الذي خلق رواية الفروسية . إنَّسَلَمَ بأن جميع مراحل التوجيه المتبادل مع خطاب الآخرين ، لم يتم اجتيازها من لدن الوعي الفردي لهذا أو ذاك من مؤلفي رواية الفروسية ، إلّا أن تلك السرورة مع ذلك ، قد تَمَّت داخل الوعي اللفظي أدبياً لعصر المؤلف ، وكانت تحدد الأعمال التي يكتبها أفراد معزولون . إنَّ مادة البناء واللغة لم تكونا معطيتين داخل وحدة مطلقة (مثلما هو الشأن بالنسبة لخالقي الملحمة) ، وإنما كانتا تُنترَعان الواحدة من الأخرى ، وكانتا مفصولتين ومرغمتين على أن تبحث كل واحدة عن الأخرى .

إن هذا هو ما يحدد أصالة أسلوب رواية الفروسية . إنه أسلوب لا يشتمل على بعض السفاضة

اللفظية والسردية . فالسنانة (إذا ملوحت فيه) يتوجب وضعها على حساب الوحدة الاجتماعية الصلبة التي لم تضكك بعد ، والتي تعرف كيف تدخل إلى جميع عناصر ملحة بنه الآخرين ، وكيف تعيد صوغها وتغير نبرتها ، بحيث يتبدى لنا عالم تلك الروايات وكأنه عالم واحد على شاكلة العالم الملحمي . وبالفعل ، فإن رواية الفروسية الكلاسيكية المنظومة شعراً ، توجد على حدود الملحمة والرواية ، لكنها تحتلها ، بكيفية واضحة ، في انجمله الرواية . كذلك فإن المهادج الأكثر عمقاً واكتمالاً ، مثل نص « بارزيفال parzifal » لولفرام (١١) ، تقدم نحونا ، منذ ذلك التاريخ ، وكأنها روايات حقيقية . ونحن لانستطيع بأي حال أن نربط بارزيفال ذلك بالخط الأسلوبي الأول والمخلص للرواية . فالأمر يتعلق ، هنا ، بأول رواية ألمانية ثنائية الصوت بصق وإلى أبعد حد ، استطاعت أن تطابق بين تصلب نواياها ، وبين احترام حاذق وحكيم للمسافات نجه اللغة ، لغة موضعة ومنسبة بدرجة جد خفيفة ، كأنها قلامة مبعدة عن شفتي الكاتب بواسطة اهتسامة ساخرة . (١٢)

ومن وجهة نظر لسانية ، سار الأمر على نفس الشاكلة بالنسبة للروايات النثرية الأولى . فنصنر الترجمة وإعادة القولة ، يبدو هنا بكيفية أكثر إثارة للانتباه وأكثر خشونة . ويمكن القول بدون مواربة أن النثر الروائي الأوروبي ولدوتشيد داخل سمرورة ترجمة حرة (محولة) لأعمال الآخرين الأدبية . وخلال بدايات النثر الروائي الفرنسي فقط ، لم يكن هذا المظهر للترجمة بمعناه الحقيقي على نفس التميز ، ففي تلك السمرورة ، الشيء الأهم هو « نقل » الأبيات الشعرية الملحمية إلى النثر . غير أن ميلاد النثر الروائي في ألمانيا يكسي ، حقيقة ، قيمة رمزية : إنه من إنجاز أرستقراطية فرنسية نشبت بالخصائص الجرمانية ، ولجأت إلى ترجمة أو نقل النثر أو المنظومات الشعرية الفرنسية .

لقد كان الوعي اللساني لكتاب الرواية النثرية ، لامركزياً ومنسباً بكيفية تامة كان وعياً يتجول بحرية بين اللغات بحثاً عن مواده ، فاصلاً بسهولة أية ملحة عن أية لغة في المتناول ومشاركاً لهاها في بناء « لفته » و « عالمه » . ولم تكن « لفته » ، وهي لم تستقر بعد وماتزال في صمرورة ، تُبدي أية مقلومة أمم المترجم - الناقل ، كذلك فإن القطيعة بين اللغة والمادة كانت تامة ، فلم تكن إحداها تبالي بالأخرى ، ومن هذا الاستلاب المتبادل وُلد « الأسلوب » الخاص بذلك النثر .

والحقيقة أننا لانستطيع حتى أن نتحدث هنا عن الأسلوب ، وإنما فقط عن شكل العرض : فهذا بالغات تم تعويض الأسلوب بالعرض . إن الأسلوب يتحدد بعلاقة راجعة وخلاقة للخطاب بموضوعه ، وبالتكلم نفسه ، وبخطاب الآخرين . إنه يسمى إلى أن يصل ، عضويها ، المادة باللغة واللغة بالمادة . ولا يمثل الأسلوب ، خارج هذا العرض معطى مكوناً ومشيئاً أدبياً . فهو إما أنه يلج مباشرة وتلقائياً موضوعه ، كما في الشعر ، وإما أنه يحرف نواياه ، كما في النثر الأدبي (الروائي - النثر هو أيضاً لا ينشر لغة الآخرين ، بل ينسب بها التشخيص الأدبي) . هكنا فإن رواية الفروسية المنظومة شعراً ، حتى وهي محددة بقطيعة بين المادة واللغة ، تتعالى مع ذلك بتلك القطيعة ، وتجعل المادة تشترك في اللغة ، وتخلق مغايراً أصيلاً للأسلوب الروائي الحقيقي (١٣) . لكن أول نثر روائي أوربي إنما

ولد وتشكل تلقياً ، بوصفه نيراً للعرض ، وهو ما سيقر مصوره لأمدٍ طويل .

بطبيعة الحال ، فإن الخصوصية النوعية لنظر العرض ذلك ، لم تتحدد بمحدث الترجمة الحرة لنصوص الآخرين وحسب ، ولا بالعالمية الثقافية للكتاب وحدها (ذلك أن كثيراً من الكتاب ومن مستمعي رواية الفروسيّة الشعرية ، كانت لهم ثقافة علمية كافية) وإنما تحدثت ، قبل كل شيء ، بكون ذلك النثر لم يعد له لأقاعدة اجتماعية وحيدة وصلبة ، ولا استقلال رائق ومضمون لطيفة متغلقة .

ومن المعلوم أن الطباعة قد لعبت دوراً استثنائياً ، هاما في تاريخ رواية الفروسيّة النثرية ، لأنها وسعت جمهور مستمعيها ومزجت اجتماعياً بين فئاته ^(١٤) . لقد أسهمت أيضاً في نقل الكلام إلى سجل الإدراك الصامت ، وهو حدث جوهري بالنسبة للرواية .

وهذا الضلال الاجتماعي للرواية النثرية ، على أثر تطورها ، سر دائماً إلى أبعد ، فبدأت عندئذ التقلبات الاجتماعية لرواية الفروسيّة التي نشأت خلال القرنين الرابع والخامس عشر ، وهي تقلبات ستسعى بتحويلها إلى « أدب شعبي » موجه للفئات الاجتماعية الدنيا ، وسيم إخراجها من منطقة ذلك الأدب على يد وعي الرومانسين ذي الترجمة الأدبي .

لنتوقف قليلاً عند خصوصية تلك الخطابات الأولى للرواية النثرية المفصولة عن مادتها ، وغير المشبعة بإيديولوجيا اجتماعية وحيدة ، والمحاطة بلغات وألسنة مختلفة لاتقيدها في أن تكون دعامة ولا مركزاً لها . إن تلك اللغة الثالثة ، المنغرس في لا مكان ، هي لغة منفورة لأن تصير اصطلاحية بكيفية نوعية . ولا يتعلق الأمر بالاصطلاح السليم للخطاب الشعري ، وإنما بذلك الذي يتولد من استحالة استعمال الخطاب أدبياً ، وإعطائه شكلاً تاماً يشمل جميع عناصره .

إن الخطاب ، محروماً من مادته ، ومن إيديولوجيته « الواحدة » الصلبة والعضوية ، يتبدى مليحاً بالزائد عن الحاجة وبالعناصر غير المجدية ، ومن ثم لا يتقبل تأويلاً أدبياً حقيقياً . وكل ذلك الزائد يجب أن يُحجّد لو أن ينظم بطريقة تنضي معها المضايقة . يلزم انتشارال الخطاب من حالة المادة الأولية . وما يحقق هذا الغرض هو اصطلاح نوعي : فكل ما لا يمكن تأويله يكسي شكلاً اصطلاحياً مدموغاً ، ويقع صفه وتسويته وتزيينه وتخ . وكل ما هو مجرد من التأويل الأدبي حقيقة ، يجب أن يعرض بما هو ، اصطلاحاً ، مقبول من الجميع وله صفة تزيينية .

فلذا يستطيع خطاب ، منزوع من مادته ومن إيديولوجيته الوحيدة ، أن يفعل بتشخيصه المرن ، وبغنى مختلف أشكاله ، وبغنى وفروق تلويناته ، وبينته التركيبية والنثرية ، وبالتمدد الذي لا ينفد لمعناه الغوري والاجتماعي ؟ إن خطاب العرض ليس له ما يضمنه بكل هذا الذي لا يمكن لحسه عضوياً بملحة بنائه أو غمزه بنواياه . لهذا السبب فإن كل ذلك ينظم خارجياً ، بطريقة مصطلح عليها : التشخيص الصوتي ينزع نحو رخامة فلرغة ، والبنية التركيبية والقصدية نحو الخفة والسهولة المبرزين ، أو نحو تعقيدات بلاغية متضخمة وجوفلاء أيضاً تقضي إلى تزيينية خارجية ، وينزع تعدد المعنى نحو دلالة أحادية فلرغة . طبعي ، أن بإمكان نثر العرض أن يتزين ، بتزلة ، باستعارات

شعرية ، غير أنها ستفقد ، في هذا الاستعمال مضاهي الشعرية الحقيقي .

هكدا يبدو أن نثر العرض هنا ، يُصنَّفُ على القطيعة المطلقة بين اللغة والمادة ويكرسها ، كما أنه يجد لها شكلاً اصطلاحياً ومتمثلاً للتجلويز الأسلوبى . ومنذ ذلك الحين ، يصبح بإمكان ذلك النثر أن يحصل على أية مادة ، ومهما كان أصلها . فاللغة بالنسبة له ، عنصر محايد ، فضلاً عن أنها سائفة ومزينة ، تسمح له بأن يركز الاهتمام على ما تحتويه المادة نفسها من عناصر آسرة ، ملفتة ، مؤثرة وذات أهمية خارجياً .

في هذا الاتجاه تطور نثر العرض داخل رواية الفروسية ، إلى أن أدرك ذروته في رواية « أماديس » (١٥) ، ثم في الرواية الرعوية . لكنه ، وهو على الطريق ، اغتنى بمظاهر جديدة وهامة سمحت له بالاقتراب من الأسلوب الروائى الحقيقي ، وتحديد الخط الأسلوبى الأول الذي هو خط جوهرى داخل الرواية الأوربية المتطورة . والحق ، أن هذا الخط ليس هو الموضع الذي سيم فيه ، انطلاقاً من الرواية ، الجمع العضوي للغة بالمادة وتأويلهما ، بل نحقق ذلك داخل إطار الخط الثانى ، ودخل أسلوبه الذي يحرف نواياه وينسقها ، وهي الطريق التي أصبحت أكثر أهمية وإنتاجاً في تاريخ الرواية الأوربية .

وبينا كان يتطور نثر العرض ، تشيدت مقولة خاصة ، مُثَبِّتة ، هي مقولة « أدبية اللغة » أو بالأحرى (بتعبير أقرب إلى مفهومنا البدئى) ، « تنبيل اللغة » . وليست هذه مقولة أسلوبية بالمعنى اللغوي ، لأنها ليست مُسَنِّدة بأي مقتضى لازم ، محدد وجوهري بالنسبة للفن وللأجناس الأدبية ، وليست ، كذلك ، مقولة لسانية تستطيع أن تعزل اللغة الأدبية بوصفها وحدة لهجوية محددة اجتماعياً . إن مقولة « الأدبية » والتبيل تقع على الحدود بين المقتضيات الضرورية والتقديرية الأسلوبية ، وبين المعايير والضبط اللسانيين (أي التأكد من ملائمة شكل معين للهجة محددة ، ومعاينة دقتها اللسانية) .

وفي لغات مختلفة وخلال فترات متباعدة ، نجد أن هذه المقولة العامة « لغة أدبية » (مثل مقولة « خارج الأجناس التصويرية ») ، تمتلئ بمحتويات ملموسة متنوعة ، وتأخذ معاني مختلفة سواء في التاريخ الأدبى أو في تاريخ اللغة الأدبية . لكن دائماً وفي كل مكان ، يكون شعاع فعلها هو لغة الكلام في بيئة متعلمة ومتقفة (في حالتنا ، لغة كلام جميع أعضاء « مجتمع مُنَمَّر ») ، إنه اللغة الرسائلية المستعملة في الأجناس المألوفة والنصف - أدبية (الرسائل ، المذكرات الخاصة) ، وهو أيضاً [أي شعاع فعل اللغة الأدبية] لغة الأجناس التصويرية الاجتماعية الإيديولوجية (الخطاب المملة من كل نوع ، الاستطرادات ، الأوصاف ، المقالات ، الخ) ، وأخيراً ، جميع أجناس الفن الأدبى النثرية وبخاصة الرواية . وبعبارة أخرى فإن هذه المقولة تزعم أنها تنظم مجال اللغة الأدبية والمألوفة (بالمعنى اللغوي) الذي لا تنظمه الأجناس التصويرية الدقيقة التي تكونت من قبل بمقتضاياتها المحددة والمتناثرة نملها لفتها . وواضح أن مقولة الأدبية العامة لا يمكن لها في الشعر والملاحمة والتراجيديا . إنها تُعَنِّن الصدد اللغوي المتكلم به والرسائل ، الذي يستمر ، من كل جهة ، الأجناس الشعرية

المسترة ، الدقيقة ، التي لا يمكن لمقتضياتها الضرورية ، في أية حالة ، أن تطبق على لغة الكلام أو على اللغة الرسائية المستعملة (١٦) . إنها تهدف إلى تنظيم ذلك التعدد اللغوي ، وللي أن تتركس وتقن ، من أجله ، أسلوباً لفظياً معيناً .

لنكرر القول : يمكن للمضمون الملموس لمقولة « أدبية اللغة » بما هي عليه ، والتي هي مقولة خارج الأجناس التعبيرية ، أن تكون متنوعة إلى ما لا نهاية ومحددة وملموسة على وجه الضرب . إنها تستطيع أن تعتمد على نوايا إيديولوجية متنوعة من الناحية الثقافية ، وأن تمر ذاتها بمصالحها وقيمها المختلفة : مثلاً ، الحفاظ على الطابع المطلق لمجتمع محظوظ (لغة ومرتبط متميز) ، حماية المصالح القومية المحلية ، أو مثلاً ضمان تفوق اللهجة التوسكانية في اللغة الأدبية الإيطالية ، أو الحفاظ على المركزية السياسية الثقافية مثلما كان عليه الحال بفرنسا خلال القرن الثامن عشر . فضلاً عن ذلك ، يمكن لهذه المقولة أن تتوفر على « منجزين » ملموسين مختلفين : نحو أكاديمي ، مدرسة ، صالونات ، نثرات أدبية ، أجناس تعبيرية معينة ، وهلم جرا ... بالإضافة إلى ذلك ، يمكن لهذه المقولة أن تنزع نحو حدودها اللفظية ، أي نحو الدقة اللفظية : وفي هذه الحالة تنحصر إلى أقصى حد ، لكنها ، بالمقابل ، تفقد تقريباً كل لونها الإيديولوجي ووضوحه (مع تقديم تبرير لموقفها : « ذلك هو روح اللغة » ، « هنا فرنسي ») ، وتستطيع ، بالمقابل أن تنزع نحو حدودها الأسلوبية ، وعندئذ يتجسد مضمونها إيديولوجياً كذلك ، ويكتسب تحديداً دلالياً معيناً ، غريباً وتعبيرياً ، وتضفي مقتضياتها الضرورية على التكلم والكاتب صفات مميزة على نحو ما ، وفي تلك الحالة يبرر المضمون نفسه على هذا النحو : « هكنا يجب أن يفكر ويتكلم ويكتب رجل متميز » (أو « كل رجل رقيق وحساس » الخ .) . في هذه الحالة الأخيرة ، تمارس الأدبية التي تنظم أجناس الحياة العملية والاجارية (المحدثات ، المراسلات ، الصحف) تأثيراً قوياً ، وأحياناً عميقاً ، على الفكر التطبيقي ، بل على أسلوب الحياة ذاته ، وتخلق « أفراداً أديبين » وه « أصلاً أدبية » . وأخيراً ، فإن درجة فعالية هذه المقولة وأهميتها التاريخية بالنسبة لتاريخ اللغة الأدبية ، يمكن أن تتباين ، يمكنها أن تكون جد هامة مثلما كانت عليه في فرنسا خلال القرنين السابع والثامن عشر ، أو أن تكون نافهة : كما في بعض الفترات ، حيث اكتسح التعدد اللغوي (بل واللهجوي) حتى الأجناس الشعرية الكبرى . ومن الواضح أن درجات تلك الفعالية التاريخية وطايعها ، يتوقفان على مضمون المقولة ، وعلى صلابه واستقرار السلطة الثقافية والسياسية التي تعتمد عليها .

إننا لن نتناول إلا عَرَضاً هذه المقولة ذات الأهمية الكبيرة والتي هي « الأدبية العامة للغة » . وما يهمنا هو دلالتها ، لا بالنسبة للأدب بل عمومه ، أو لتاريخ اللغة الأدبية ، وإنما بالنسبة لتاريخ الأسلوب الروائي وحده . ففي هذه المسألة ، تكتسب هذه المقولة أهمية كبيرة : مباشرة ، بالنسبة لروايات الخط الأسلوب الأول ، وغير مباشرة بالنسبة لروايات الخط الثاني .

تزعم روايات الخط الأول أنها تنظم وترتب أسلوبياً ، التعدد اللغوي للغة الكلام وللأجناس الرسائية الجارية ، والنصف - أدبية . وهذا يحدد إلى حد كبير علاقتها بالتعدد اللغوي . أما روايات

الخط الثاني ، فإنها تحول تلك اللغة المستعملة والأدبية المنظمة « والمتبلة » ، لتجعل منها مادة بناء راجحة في عملية تسيقها الخاص ، كما تجعل من أولئك الذين يستخدمون تلك اللغة - « الشخصيات الأدبية » - بأفكارهم وه أفعالهم الأدبية » ، تجعل منهم شخصاً أساسية .

إننا لانستطيع أن نفهم الجوهر الأسلوبي لخط الرواية الأول ، إذا لم ندخل في الاعتبار حدثاً هاماً : وهو العلاقة الخاصة لهذه الروايات بلغة الكلام ، وبالأجناس التعبيرية في الحياة الجارية وفي العادات . إن خطاب الرواية يتشيد داخل تفاعل مستمر مع خطاب الحياة الجارية . ورواية الفروسية الثرية تعارض التعدد اللغوي « الوضع » ، « المبتذل » في جميع مجالات الحياة ، ولكي توازنه ، فإنها تبرز خطابها المؤمل ، المنبل على نحو خاص . والخطاب « المبتذل » ، الخارج - الأدبي ، هو خطاب مشبع بالتواها الوضيعة ، وبالتعابير الخشنة المسرفة في السوقية ، المقيدة بتداعيات بذيقة ، داعرة ، ولذلك فإنه يحفظ بأثر من سياقات مربية . ورواية الفروسية تعارضه بخطابها المرتبط فقط بالأفكار الرفيعة والنييلة ، والذي يستحضر سياقات سامية ، تاريخية وأدبية ، عالمة . فضلاً عن ذلك ، فإن هذا الخطاب ، المنبل على هذا النحو ، يستطيع ، خلافاً للغة الشعرية ، أن يعوض اللغة المبتذلة للمحادثات والرسائل والأجناس التعبيرية المألوفة الأخرى ، تماماً مثلما تعوض التورية تعبيراً خشناً ، لأنه خطاب يسعى إلى التوجه نحو الفلك نفسه الذي تتحرك داخله لغة الحياة .

وبذلك تصبح رواية الفروسية وسيلة لنقل مقولة أدبية اللغة ، المسطرة عن الأجناس . إنها تدعى القدرة على فرض معاييرها على اللغة الجارية . وعلى تلقين الأسلوب الجميل والنيرة الجيدة ، وكذلك طريقة التحدث في المجتمع ، وكتابة رسالة ، وهكذا دواليك . وقد كان تأثير رواية أماديس هاما بكيفية استثنائية في هذا المضمار ، فنشرت كتب خاصة من نوع « كبز أماديس » وه كتاب الإطراءات » ، ومجاميع نماذج المحادثات ، والرسائل ، والخطب ، الخ .. المستخرجة من الرواية ، وهي كتب انتشرت على نطاق واسع ، وأثرت تأثيراً قوياً على امتداد القرن السابع عشر . لقد قدمت رواية الفروسية كلاماً لجميع المواقف والطوارئ الممكنة ، وعارضت في كل مكان ، الكلام المبتذل ذا الاختيارات الخشنة .

ويقدم لنا سرفانتيس شخصياً أدبياً عبقرياً عن لقاءات بين الخطاب المنبل بواسطة رواية الفروسية . وبين الخطاب المبتذل ، وهي لقاءات في جميع المواقف لها أهميتها بالنسبة للرواية وللحياة على السواء . ويظهر القصد الجدالي للغة المتبلة أمام التعدد اللغوي ، داخل دونكيشوت ، في حوارات سانشو ، وحوارات ناطقين آخرين باسم الواقع اليومي الخشن المتعدد اللغة ، وأيضاً في دينامية الموضوع . إن الصوغ الحوارية الداخلي الكامن ، القائم داخل اللغة النييلة ، قد وقع هنا تحية وإضاءته (في حوارات الموضوع وديناميته) ، إلا أنه ، مثل كل صوغ حوارية حقيقي للغة ، لانهضب معينه تماماً ، ولاينتهي نهاية سيرة .

وبالنسبة للخطاب الشعري ، بمعناه الضيق ، فإن مثل هذه العلاقة بالتعدد اللغوي الخارج - أدبي ، هي علاقة مستبعدة . فالخطاب الشعري بما هو عليه ، متعذر ومستحيل في مواقف عادية

وضمن الأجناس التعبيرية المألوفة . إنه لا يستطيع حتى أن يعارض مباشرة التعدد اللغوي لأنه لن تكون هناك أية أرض مشتركة بينهما . صحيح أنه يستطيع أن يؤثر في الأجناس التعبيرية المألوفة ، بل وفي لغة الكلام ، لكن فقط بطريقة غير مباشرة .

ولكى تنجز رواية الفروسية النظرية مهمتها في التنظيم الأسلوبي للغة المستعملة فإن عليها ، بطبيعة الحال ، أن تدخل إلى بنيتها كل تعدد الأجناس الإيديولوجية ، وضمن - الأدبية والأجناس المتشعبة . إن رواية الفروسية تماماً مثل رواية السفطائين ، تمثل موسوعة شبه كاملة عن أجناس عصرها التعبيرية . فنية الأجناس التعبيرية المتخللة كلها ، كانت قد اكتملت واستقلت : فكان بإمكانها إذن أن تفصل بسهولة عن الرواية وأن تتصب على انفراد ، بوصفها نماذج . طبعي أن أسلوب الرواية كان ، حسب الجنس التعبيري المدخل إليها ، يختلف قليلاً نتيجة لذلك (إذ لا يستجيب سوى لحد أدنى من مقتضيات الجنس التعبيري الضرورية) ، لكن ، بالنسبة للجوهر ، كان يظل موحد الطابع . أما بالنسبة للغات في المعنى الدقيق لتلك الأجناس المدخلة ، فليس هناك ما يقال : فمع ذلك التوع كلة للأجناس المتخللة ، تتمطى بطريقة موحدة ، اللغة المنبلة نفسها .

إن وحدة أو تنوع أدق ، تماثل هذه اللغة المنبلة لا يمكنه أن يكفي بذاته : إنه تماثل جنالي وتجريدي . ويوجد في أصل تكوينه ، موقف نيل معين تجاه الواقع الوضع . لكن وحدة هذا الموقف النبيل ووقايه لذاته قد دُفِع في مقابلهما ثمن من التجريد الجنالي ، لذلك فإنهما جامدان ، ثابتان وصغراوان . بالإضافة إلى ذلك لا يمكن للسألة أن تكون على غير ماهي عليه نظراً للضلال الاجتماعي وانعدام أى أساس إيديولوجي في تلك الروايات . إن المنظور القوي والتعبيري لهذا الخطاب الروائي ليس هو المنظور المتغير المارب نحو لا نهاية الواقع لدى إنسان حي متحرك وإنما هو مثل منظور متجمد لإنسان يحلول أن يحتفظ دائماً بالوضعية الثابتة نفسها ، والذي قد يتحرك ، لا لكي يرى ، وإنما على العكس ، لكي يُعرض عما هو أمامه فلا يلاحظ شيئاً ، ولكي يستغرق داخل ذاته ، إنه منظور مملوء ، لا بالأشياء الحقيقية ، بل بالتذكرات اللفظية للأشياء ، وبالصورة الأدبية المجلورة بطريقة جدالية للتعدد اللغوي الخشن الموجود في العالم القائم ، والمنظفة بعناية من جميع التناقضات الممكنة ، الخشنة والمعقدة .

ونجد ممثلي الخط الأسلوبي الثاني (رابليه ، فيشارت ، سرفانتيس وآخرين) ، يحولون بطريقة بارودية هذا النهج في التجريد ، ناشرين ، خلال مقارناتهم ، متتالية من التناقضات الخشنة عن قصد ، والتي تخفض الأشياء المقارنة إلى مستوى اليومي الوضع والنثري ، محطمة بذلك الخطة الأدبية الرفيعة المحصل عليها نتيجة لتجريد جنالي . ومن ثم فإن التعدد اللغوي يتقم هنا ، من حرمانه ممارسة التأثير عن طريق اللجوء إلى التجريد (تراجع في هذه النقطة خطابات سانشوبانسا) (١٧) .

وبالنسبة للخط الأسلوبي الثاني ، فإن لغة رواية الفروسية المنبلة ، بتجربتها الجنالي ، تصير فقط أحد المساهمين في حوار اللغات ، وصورة علوية للغة (صورة تناولها سرفانتيس بالطريقة الأكثر عمقا واكتمالاً) - وهي صورة قابلة لأن تقلوم ، بحوارها الداخلي ، نوايا الكاتب الجديدة . إنها

وحوالي بداية القرن السابع عشر ، أخذ الخط الأسلوبى الأول للرواية يتغير بعض الشيء : ذلك أن قوى تاريخية حقيقية بدأت تستخدم أمثلة الأسلوب الروائى وإغراقه في الجدل التجريدى من أجل تحقيق مهام جدالية ودفاعية أكثر تعقيداً . وسرعان ما تخطى الضلال الاجتماعى لدى الرومانسية ، عن مكانه للاتجاه الواضح ، الاجتماعى والسياسى ، لدى الرواية الباروكية .

ومن قبل ، كان للرواية الرعوية إدراك مختلف تماماً لمدتها ، وبدأت توجه أسلوبها بطريقة مغايرة . ولا يتعلق الأمر بمعالجة أدبية أكثر حرية وحسب ، أمام المادة ^(١٨) ، بل بتحويل الوظائف نفسها . ويمكن القول إجمالاً : إننا لم نعد ندخل إلى المادة الأجنبية للهروب من الواقع المعاصر ، وإنما ندمج فيها ذلك الواقع ، ونشخص بأنفسنا داخله . لقد بدأت العلاقة الرومانسية بمادة البناء تتغير من النقيض إلى النقيض ، وتصبح باروكية . وتم اكتشاف صيغة جديدة للعلاقة مع المادة ، صيغة استعمال جديدة نحدددها ، دائماً بكيفية إجمالية ، على أنها بمثابة إخفاء للواقع المحيط داخل مادة أجنبية ، وبمناة تنكر فريد مضاف للبطولة ^(١٩) . إن الفترة تترك نفسها بطريقة قوية ، مرتفعة ، وتلجأ إلى مادة أجنبية متعددة للتعبير عن الذات وتشخيصها . وهنا الإحساس الجديد بالمادة وهذه الصيغة لتطبيقها لم يكونا سوى في بدايتهما داخل الرواية الرعوية ، إنهما لم يكتبيا بعد مدى كبيراً ، ولم تتركز داخلهما بعد القوى التاريخية للعصر . هناك عنصر تأكيد ذاتى حميمى وغنائى يسود تلك الروايات داخل غرفة « المحدودة العدد » .

وفي الرواية الباروكية التاريخية - البطولة ، تنتشر وتتحقق تماماً الصيغة الجديدة لاستعمال مادة البناء . فالمعصر ينطلق بشراهة نحو البحث عن مادة تضم بطولة العصور والقارات والثقافات كلها ، وبدأ وعي قوى بالذات يستثمر القدرة على أن يستثمر نفسه داخل أية مادة لها توتر بطولى مهما يكن العالم الثقافى والإيديولوجى الذى تأتى منه . وكل إغراية تصبح مرغوباً فيها . وأصبح باتوس الرواية الباروكية يستمد عناصره من الرغبة في الوجود والتحقق داخل ماهر أجنبى ، ومن إخفاء البطولة على الذات ومعركتها من خلال ملحة بناء أجنبية . وقد أفادت المادة الشرقية في هذا البناء ، بالفكر الذى أفادت به المادة القديمة أو ملحة العصور الوسطى . ودخل مفهوم العالم الباروكى باستقطاباته وبالتوتر القوى لوحده المتناقضة ، إلى المادة التاريخية وطرد كل أثر للاستقلال والمقلومة الداخلين القائمين في العالم الثقافى الأجنبى خالق تلك الملحة ، وصار هو الغلاف الخارجى والمؤسب لمضمونها ^(٢٠) .

إن الدلالة التاريخية للرواية الباروكية ذات أهمية استثنائية ، إذ نجد تقريباً أن جميع مغامرات رواية الأزمنة الجديدة تستمد منها ، تكوينياً ، أصلها . فالرواية الباروكية بوصفها وارثة لمجموع تطور الرواية السابق ، وباستعمالها الواسع لذلك الإرث (رواية السفطائين ، أملايس ، الرواية الرعوية) ، عرفت كيف تجمع لديها كل الملامح التى كانت تمثل منعزلة وكأنها مغامرات مستقلة : رواية المشكلات ، رواية المغامرات ، الرواية التاريخية ، والنفسية ، والاجتماعية . كانت الرواية

الباروكية تصير بالنسبة للأزمة الآتية ، موسوعة للمدة البناء : التيمات والمواقف الروائية ، طروحات الموضوع وحججه . ومعظم تيمات رواية الأزمة الجديدة التي تظهرها الدراسة المقارنة وكأن لها أصلاً قديماً أو شرقياً ، كانت تدخل هنا ، بواسطة الرواية الباروكية ، وتكاد جميع الدراسات المتصلة بالبحث عن الأصول تقودنا بطريقة مباشرة إلى الرواية الباروكية ، ثم بعدها فقط تأتي مصادر فروسطوية وقديمة (وبعد ذلك بكثير ، مصادر شرقية) .

لقد سميت الرواية الباروكية ، بحق رواية « اختبارات » . وفي هذا الصدد تقدم نفسها وكأنها إكمال لرواية السفسطائيين التي هي أيضاً رواية اختبارات (اختبار وفاء العاشقين المفضولين وعفتهم) . لكن في الرواية الباروكية ، يكون اختبار بطولة البطل ووفائه وفضائله العديدة ، منصهراً بطريقة أكثر عضوية ، وذلك بفضل مادة فخمة ومتنوعة إلى مالا نهاية .

كل شيء هنا ، حجر محك ، ووسيلة لاختبار جميع جوانب البطل وصفاته التي تتطلبها المثل الأعلى البطولي الباروكي . وتنظم المادة بطريقة جدية وصلبة من حول فكرة الاختبار . عند هذه الفكرة وعند أفكار أخرى منظمة أيضاً للجنس الروائي ، يتحتم علينا أن نتوقف وقفة خاصة .

لعل فكرة اختبار البطل واختبار كلامه ، هي الفكرة المنظمة ، الجوهرية ، للرواية والتي تميزها جذرياً عن المهكي الملحمي : فالبطل الملحمي يضع نفسه ، منذ البدء ، خارج كل اختبار . ففي عالم ملحمي ، من غير المعقول الشك في بطولة البطل .

وتنتج فكرة الاختبار ، تنظيم المادة الروائية حول البطل بكيفية عميقة وجوهرية . لكن مضمون هذه الفكرة ذاته ، يمكن أن يتغير بطريقة دامغة ، بحسب الفترات والفئات الاجتماعية المختلفة . ف « الاختبار » ، وقد تكون انطلاقاً من دراسة بلاغية « مدرسة السفسطائيين الثانية » للنمعة وأحوال الضمير ، اتخذ ، في الرواية السفسطائية ، طابعاً شكلياً وخارجياً ، خشناً (لا وجود مطلقاً للعنصر النفسي والأخلاقي في هذا النوع من الرواية) . وكان الأمر على خلاف ذلك في سير المسيحية البدائية ، وفي حياة القديسين والاعترافات الأوتوبوغرافية ، حيث فكرة الاختبار مُتحدة ، عادة بفكرة الأزمة والتجند (وكانت هذه هي الأشكال الجنيّة لرواية الاختبارات ، والمغامرات والاعترافات) . والفكرة المسيحية عن الاستشهادة (اختبار الألم والموت) من جهة ، وفكرة الإغراء (اختبار الاشتناء) من جهة ثانية ، أعطتنا مضموناً نوعياً لفكرة الاختبار المنظم للمادة في الأدب الضخم المتصل بحياة القديسين خلال المسيحية البدائية ثم في العصر الوسيط^(٢١) . وهناك مغاير آخر لفكرة الاختبار ، ينظم مادة رواية الفروسية الكلاسيكية الشعرية التي تجمع على السواء ، تفردات اختبارات الرواية الإغريقية (الوفاء في الحب ، الشجاعة) ، وتفردات السمرة المسيحية (الآلام والإغراءات) . والفكرة نفسها ، لكن أكثر ضعفاً وثهدماً ، توجه رواية الفروسية الثغرية ، غير أنها تفعل ذلك بضعف وسطحية ، بدون النفاذ إلى عمق المادة . وأخيراً ، في الرواية الباروكية ، توحد فكرة الاختبار ملحة بنائها الأكثر فخامة وتنافراً ، بفضل تركيبها المتين إلى أبعد حد .

وخلال تطور الرواية اللاحق ، احتفظت فكرة الاختبار بدلالاتها التنظيمية الهامة ، مفتية ، بحسب الفترة ، بمضامين إيديولوجية متنوعة . ومع ذلك ، ظلت الروابط مع التقاليد قائمة ، لكن أحيانا يسود هنا الخط ، وطوراً يسود الخط الآخر (خط تقليدي ، قديم ، قلاسي ، باروكي) .

هناك مغاير خاص ، وجد متشعب في رواية القرن التاسع عشر ، وهو مغاير اختبار البناء الباطني ، والعبرية ، والاصطفاء . ويرتبط بهذا النوع من الاختبار ، قبل كل شيء ، نموذج « المصطفى » الروماني ، الذي اختبرته الحياة . ثم هناك بعد ذلك ، مغاير جد هلم ل « الاصطفاء » يجسده في الرواية الفرنسية الوصوليون خلال عهد نابليون (أبطال ستاندال وبلزاك) . وعند زولا ، يصبح الاختبار هو الاستعداد للعيش ، والصحة الفيزيكية ، وملكة الإنسان في التكيف . وهو ينظم مادة رواياته مثل عملية اختبار القيمة المطلقة ، البيولوجية ، للشخصيات (مع نتيجة سلبية) . تنوع آخر : كثيراً ما يرتبط اختبار العبرية باختبار مواز هو الاستعداد للعيش عند الفنان . وهناك مغايرات أخرى في القرن ١٩ : اختبار الشخصية القوية المعارضة للجماعة ، لهذا السبب أو ذاك ، والمنطلعة إلى الاستقلال وإلى العزلة المتكبرة ، أو الطاعة إلى تقلد دور الرئيس المعين . ثم نجد اختبار المصلح الأخلاقي أو اللا أخلاقي ، والاختبار النيشوي (نسبة إلى نيش) ، واختبار المرأة المتحررة ، الخ . وجميعها أفكار منظمة جد منتشرة في الرواية الأوروبية خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين^(٢١) . وهناك مغاير يبرز في الرواية الروسية حيث يختبر « الذكي » في إستعداداته الاجتماعية وقيمه غير المحدودة (تنمية « الإنسان الزائد ») . وتنقسم هذه الرواية ، بدورها ، إلى مغايرات تابعة منذ بوشكين حتى ظهور اختبار « الذكي » على يد الثورة .

وتكتسب فكرة الاختبار دلالة كبيرة في رواية المغامرات الخالصة . وتجلى إنتاجها خارجياً في أنها تُتيح الجمع عضوياً بين مغامرات عيفة ومتنوعة ، مع إشكالية عميقة وبيكولوجية معقدة . ويتوقف كل شيء على العمق الإيديولوجي للنسبة وللتقدم الاجتماعي - التاريخي لفكرة الاختبار التي تنظم الرواية . وتبعاً لهذه الصفات ، تترك الرواية الامتلاء ، والانتساع ، والعمق في أعلى درجات الإمكانيات التي يسمح بها الجنس الروائي . وكثيراً ما تُقلص رواية المغامرات الخالصة إمكانيات الجنس الروائي إلى ما يقرب من حتمها الأقصى . غير أن الموضوع « العاري » ، والمغامرة « العارية » لا يستطيعان أبداً أن يصيرا قوى منظمة للرواية . على العكس ، سنعر دوماً ، في كل موضوع ، وفي كل مغامرة ، على بصمات فكرة هي التي نظمتها وشيّت مجموع الموضوع المطروح ، وأضفت عليه الحياة والروح ، ولكنها تجردت ، فيما بعد ، عن قوتها الإيديولوجية ولم تعد تعيش إلا بصعوبة كبيرة . وفي غالب الأحيان ، يكون موضوع رواية المغامرات منظماً على أساس فكرة (آفة) لاختبار البطل ، لكن ذلك لا يحصل دائماً ...

وتتوفر رواية المغامرات الأوربية الجديدة على مصلرتين متباينتين جوهرياً . أحد نماذجها يقود إلى رواية الاختبارات الباروكية الكبرى (نموذج سائد في رواية المغامرات) ، والآخر يسلمنا إلى « جبل

بلاس ، *Blas* ثم إلى « لازاريلو *Lazarillo* » (٢٣) ، أي أنه نموذج متصل بـ « الرواية الشطارية » . وفي العصور القديمة ، نجد هذين النموذجين يمثلين برواية السفطالين من جهة ، و برواية « يترون » من جهة ثانية . والنموذج الأول الأساسي لرواية المغامرات منظم ، مثل الرواية الباروكية ، بشكل أو آخر من أشكال فكرة الاختبار التي تذهل أيدولوجياً ، وتغزو خرجية في هذا النموذج . ومع ذلك فإن رواية هذا النموذج أكثر غنى وتعقيداً ، ولا ترفض كلية التعبير عن إشكالية معينة وسيكولوجيا معينة : تتعرف دائماً فيها على التسبب المتسلسل للرواية الباروكية - أما ديس ، رواية الفروسية ، وقبل ذلك ، المهكي الملحمي ، والسمة المسيحية والرواية الإغريقية (٢٤) .

ونظير هذا نجد في رواية المغامرات الأنجليزية والأمريكية (دلفو ، لويس ، رادكليف ، فالبول ، فانيمور كوير ، جاك لندن ، الخ) ، وأيضاً في المغامرات الأساسية لرواية المغامرات والمسلسلات الفرنسية . ونلاحظ ، في غالب الأحيان ، خليطاً من النموذجين ، ألا أن الأول (رواية الاختبارات) هو الذي يسود بوصفه مبدأ منظمًا للمجموع ، وذلك لكونه هو الأكثر قوة . إن الحمرة الباروكية لرواية المغامرات ، جذ فاعلة : فحتى في بنية الرواية المتسلسلة الأكثر انخفاضاً في القيمة ، نكتشف مظاهر تقودنا ، عبر الرواية الباروكية ورواية أماديس ، إلى أشكال من السمة النائية المسيحية البدائية ، وإلى أوتوبوغرافيات العالم اللاتيني - الإغريقي وأساطيره . نظير هذه الرواية ، مثل روكامبول الشهيرة لبونسون دي ترابي ، تكتظ بالتذكرات المفرطة في القدم . وفي أساس بنيتها تتراعى أشكال رواية الاختبارات الإغريقية - اللاتينية ، بأزماتها وتجليدها . (عند أبوليوس في روايته الجحش الذهبي ، وفي الأساطير المسيحية البدائية ، نجد فكرة المذهب المكفر عن خطايه) . ونجد في روكامبول عنداً من الملاح التي تقودنا ، عبر الرواية الباروكية ، إلى أماديس ، وإلى ما قبلها ، نحو رواية الفروسية الشعرية . ونكتشف أيضاً حضور عناصر من النموذج الثاني (لازاريلو ، وجمل بلاس) ، لكن الروح الباروكية ، بطبيعة الحال ، هي التي تهيمن .

لتحدث قليلاً عن دوستوفسكي . فرواياته هي روايات اختبار ، مشحونة بقوة ومثانة . ودون أن نلامس ، إجمالاً ، مضمون المفهوم الأصل للاختبار ، والموجود في أساس بنية رواياته ، نتوقف ، بالتعجب ، عند التباين التاريخي التي تركت بصمتها على تلك الروايات . لقد كان دوستوفسكي متصلاً بالرواية الباروكية من خلال أربع طرق : « رواية الإنثورة الأنجليزية » (٢٥) (لويس ، رادكليف ، فالبول) ، والرواية الفرنسية الاجتماعية - المغامرة التي تصور الحضيض (أوجين سو) ، ورواية الاختبارات لبلزاك ، وأخيراً ، الرومانسية الألمانية (أساساً بواسطة هوفمان) . لكن فضلاً عن ذلك ، كان دوستوفسكي ، عن طريق الديانة الأورثوذكسية ، متصلاً مباشرة بأدب القديسة وبالأساطير المسيحية وملاحا من مفهوم خصوصي للاختبار . وهذا هو ما حددت عنده الخليط العضوي المكون من المغامرة ، والاعتراف والإشكالية ، والقديسة ، والأزمات والافتقادات ، وبعبارة أخرى ، المكون من مجموع مركب رواية الاختبارات اللاتينية - الإغريقية (بالفنر الذي نستطيع أن نحكم على ذلك من خلال أبوليوس ، ومن خلال ما نعرفه عن بعض السمة النائية

القديمه ، والأساطير المسيحية المتصلة بالقدسين) .

إن الدراسات المتصلة بالرواية البروكية ، والمشتتة على مادة غزيرة عن التطور السابق لهذا الجنس الروائي ، هي من أهم الدراسات اللازمة لفهم المفاهيم الأساسية لرواية العصور الحديثة الأخيرة . وتكاد الطرق جميعها تؤدي ، بلوضح سيل مباشر إلى الرواية البروكية ، ومن ورائها ، إلى العصر الوسيط ، وإلى العالم اللاتيني - الهليني ثم إلى الشرق .

خلال القرن السابع عشر ، أعلن ويلاند ، وويتزل ، وبلانكنبورغ^(٢٦) ، ثم جوتة والرومانيون ، فكرة جديدة غدت بمثابة ثقل مُوازن لرواية الاختبارات ، وهي : « رواية التكوين » ، وبخاصة ، « رواية التعلم » .

وليس لفكرة الاختبار علاقة بتكوين الإنسان وتربيته . ففي بعض الحالات ، تمر بالأزمة ثم الإحياء ؟ لكنها لا تعرف مطلقاً التطور ، والصورورة ، والتكوين التدريجي للكائن البشري . إنها [رواية الاختبار] تنطلق من الإنسان « جاهزاً تماماً » وتخضعه للاختبار انطلاقاً من مثل أعلى « جاهز تماماً » هو أيضاً . ورواية الفروسية ، وخاصة الرواية البروكية ، نموذجان في هذا الصدد ، أنهما يسلمان بوجود طابع نبيل ، فطري ، ثابت وجامد ، لدى الشخص . وتعرض رواية الأزمة الجديدة ذلك ، بوضعها في المقابل ، صورورة الإنسان من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، نوعاً من الثابتة وعدم اكتمال الإنسان الحي ، مع مزيج من الطيبة والسوء ، من القوة والضعف . ذلك أن الحياة ، بتقلباتها ، لم تعد تُفقد في أن تكون حجر الأساس لشخصية مكتملة ووسيلة لاختبارها (لو ، في أحسن الحالات ، تفيد في أن تكون حافظاً لطبيعة تكونت وتحدت من قبل) .

وفي الوقت الحاضر ، فإن الحياة بأحداثها ، مُضاعة بفكرة الصورورة ، تبدو كأنها أرض للتجربة ، مدرسة ، ويطعة ، تصوغ وتكون ، لأول مرة ، طابع الشخصية ورؤيتها للعالم على السواء . ففكرة الصورورة والتربية ، تتيح تنظيم المادة من حول الشخصية بكيفية جديدة ، واكتشاف الجوانب التي لم يسبق مطلقاً أن عُرفت ، من تلك المادة .

إن فكرة التكوين والتعلم وفكرة الاختبار لا تتقافى فيما بينها داخل إطار رواية الأزمة الجديدة . على العكس ، تستطيع أن تتحد بصق وبطريقة عضوية ، ومعظم نماذج الرواية الأوربية الكبرى تصل بين هاتين الفكرتين ، وبخاصة في القرن التاسع عشر عندما صارت رواية الاختبار ورواية التكوين الخالصين نادرين بكيفية ملحوظة . وقبل ذلك جمعت رواية « بلزيفال » بين فكرة الاختبار (المهيمنة) وبين فكرة التكوين . ويمكن أن نقول نفس الشيء عن رواية التعلم الكلاسيكية ، مثل ويلهلم ميستر ، حيث فكرة التربية (المتخوفة الآن) تتحد بفكرة الاختبار . ويتميز أيضاً نمط الرواية الأنجليزية الذي خلقه فيلدنج ، وجزئياً ، سترون ، بضم هاتين الفكرتين وفقاً لنسبة متساوية تقريباً . ويتأثر من هذين الروائيين ، ولّد النمط « الفلاري » لرواية التعلم التي يمثلها ويلاند ، وويتزل ، هيبيل ، وجان - بول . ففي هذا النمط ، يؤول اختبار المثالي والأصيل ، لا إلى فضحهما الفظ ، بل إلى تحويلهما إلى رجال ذوي أفكار أكثر واقعية ، والحياة تُفهدهما ، ليس كحجر أساس

وحسب ، وإنما بوصفها مدرسة . نشر أيضاً ، من بين المغامرات الأصيلة لضمّ هذين التمثيلين من الرواية ، إلى رواية هنري الأخضر لكوتفريد كيلر^(٢٧) ، الذي جمع الفكرتين ، وإلى رواية جان كريستوف لرومان رولاند ، المبنية بطريقة مماثلة .

بطبيعة الحال ، لم يُستفد كل شيء مع رواية الاختبارات ورواية التكوين . ويكفي أن نشر إلى الأفكار المنظمة الجديدة تماماً ، التي أدخلتها الرواية البيوغرافية والسيرة الذاتية . فالبيوغرافيا ، مثل السيرة الذاتية ، قد شَبَدَتَا خلال تطورهما ، مُتَالِيَةً من الأشكال المهددة بأفكار خاصة ، مثل : « الشجاعة والفضيلة » أو أيضاً « الأعمال والأهلام » ، « النجاح والإخفاق » ، وهي أساس تنظيم المادة البيوغرافية ، وهلمّ جراً ...

لنرجع إلى رواية الاختبارات الباروكية التي أبعدنا الاستطراء عنها . ما هي صيغة اللغة داخلها ، وما هي علاقتها بالتعدد اللغوي ؟

إن خطاب الرواية الباروكية هو خطاب مثير للانفعال ، وفيه نشأ (وأدرك نموه اللا محدود) الباتوس الروائي ، المختلف كثيراً عن الباتوس الشعري : لقد أصبحت الرواية الباروكية مُسْتَبْتاً لباتوس مؤثر نوعي ، في كل موضع وَصَلَتْ تأثيرها ، وَحُوفِظَتْ فيه على تقاليدها ، وبالدرجة الأولى في رواية الاختبارات (وداخل عناصرها ذات النمط المختلط) .

ويتحدد الباتوس الباروكي المؤثر بالجدال والدفاع . إنه باتوس النثر الحساس لمقاومة الخطاب الأجنبي ووجهة نظره . إنه باتوس ، التبرير (التبرير - الناق) والانهام . وليست الأمثلة المصنّفة للبطولة في الرواية الباروكية ، أمثلة ملحمية أبداً . إنها ، مثلما هو الشأن في رواية الفروسية ، أمثلة تجريدية ، جدالية ، وبخاصة دفاعية . غير أنها على نقبى رواية الفروسية ، مشبعة إشباعاً عميقاً بإثارة الانفعال ، ومسندة بقوة ثقافية حقيقية واعية بذاتها . لتتوقف ، قليلاً ، عند فريدة هنا الباتوس الروائي .

إن الخطاب المثير للانفعال يتقدم بكتلته وكأنه مُستَكِف تماماً بفاته وبموضوعه . ذلك أن المتكلم ينموضع داخله بدون مراعاة أية مسافة أو تقييد . ومن ثم فإن الخطاب المثير للانفعال يبدو كأنه خطاب قصدي مباشر .

ومع ذلك ، فإن الباتوس بعيد عن أن يكون دائماً على هذه الشاكلة ، إذ يمكن لخطابه أن يكون كذلك خطاباً اصطلاحياً ، بل مزدوجاً وكأنه ثنائي الصوت . وهنا ما نجد عليه ، تقريباً بكيفية حتمية ، باتوس الرواية لأنه هنا ، لا يتوفر ، ولا يستطيع أن يتوفر ، على أي سند حقيقي ، ويتوجب عليه أن يبحث عنه داخل أجناس تعبيرية أخرى . إن الباتوس الروائي لا يملك كلماته الخاصة ، ويتعم على أن يستعمل كلمات الآخرين . إن الباتوس الحقيقي القوي هو الباتوس الشعري وحده لا غير .

ويستعيد الباتوس الروائي ، دائما في الرواية ، جنساً تعبيرياً آخر يكون قد سبق أن فقد ، في شكله المباشر والخالص ، مجاله الحقيقي . وتتقد لغة الباتوس ، دوماً ، داخل الرواية وكأنها البديل عن جنس تعبري صار في غير المتناول خلال فترة معينة ، وبالنسبة لقوة اجتماعية معينة : إنها لغة مُبشّر بدون مُنبر ، ولغة قاضي مخيف بدون سلطة قضائية وعقابية ، ولغة رسول بدون رسالة ، ولغة سياسي بدون سلطة سياسية ، ولغة مُؤمن بدون كنيسة .. في كل مكان ، تكون لغة الباتوس مرتبطة بمقاصد وبأوضاع تُند عن الكاتب في جذبتها ومنطقها ، غير أن عليه ، مع ذلك ، أن يعيد إنتاجها في خطابه بطريقة اصطلاحية . وجميع الأشكال المثيرة للانفعال ووسائل لغة الباتوس - المعجنية والتركيبية والتأليفية - قد التحمت بتلك المقاصد والأوضاع الدقيقة ، وهي كلها تخضع لقوة منظمة ما ، وتتبع بالنسبة للمتكلم ، تفويضاً للسلطة محدداً ومُشيداً . إنه لا توجد ، في الباتوس لغة فردية خالصة لإنسان يكتب رواية : رغما عنه ، يتحتم عليه أن يصعد إلى المنبر ، وأن يتخذ وضعه المُبشّر والحاكم ... وليس هناك باتوس بدون مَهْدِيات ، ولعنات ، ووعود ، وبركات ، الخ (٢٨) .

إننا لا نستطيع في خطاب مثل للانفعال ، أن نتقدم خطوة بدون أن تُسبغ على أنفسنا نوعاً من السلطة ، والصف الاجتماعي ، والموقف ، الخ . وهذه هي « لعنة » خطاب الباتوس المباشر داخل الرواية . ولأجل ذلك فإن الباتوس الحقيقي يخشى داخل الرواية (وداخل الأدب بصفة عامة) ذلك الخطاب المثير للانفعال ، المباشر ، وبطل ملتحم بموضوعه .

لقد وُلد وتكوّن خطاب الباتوس وطابعه التشخيصي ، داخل تشخيص مُوغل في القدم ، وارتبط عضواً بمقولة الماضي التراتبية خلافاً . وداخل منطقة للاتصال المألوف مع حالة غير مُنتية ، لا يوجد مكان لتلك الأشكال من الباتوس : إنه ، حتماً ، يُحطم منطقة الاتصال (مثلاً ، عند جوجول) . وتفرض وضعية تراتبية عالية نفسها ، غير أنه يستحيل قيامها في مثل هذه المنطقة (ومن ثم منشأ التوتر والزيغ) .

ويرتبط الباتوس الدفاعي والجدالي للرواية الباروكية عضواً ، بالفكرة الخالصة عن الباروك بوصفه اختباراً للفضيلة الفطرية والجامدة لدى البطل . وبالنسبة لكل ما هو جوهري ، لا توجد أية مسافة بين الشخصية والكاتب ، فالكتلة اللفظية الأساسية للرواية قد وضعت على مستوى واحد ، وبذلك فإنها توجد ، في جميع مظاهرها وبطريقة متماثلة ، متصلة بالتعدد اللغوي ، لكنها لا تندمج في تأليفها التركيبي وتتركه خارجاً عنها .

إن الرواية الباروكية تجمع داخلها تعدد الاجناس المتخلله . وهي تهدف أيضاً إلى أن تكون موسوعة تضم مختلف مظاهر لغة عصرها الأدبية ، بل وجميع المعلومات والأخبار (الفلسفية ، والتاريخية ، والسياسية ، والجغرافية ، الخ) الممكنة والمتخيلة . ويمكن القول بأنها تُدرك حدود معرفة موسوعية خاصة بالخط الأسلوبي الأول (٢٩) .

تنقسم الرواية الباروكية ، في تطورها اللاحق ، إلى فرعين (هما نفس فرعي تطور الخط الأول كله) : أحدهما امتداد لعصر البطولي - المغامر في الرواية الباروكية (لويس ، رادكليف ، فالبول ،

(الخ) . والفرع الثاني هو الرواية المؤثرة - النفسية ، وخاصة الرواية الرسائلية في القرنين السابع والثامن عشر (مدام لافاييت ، روسو ، ريشاردسون) . وعلينا أن نقول بضع كلمات عن هذه الرواية لأن أهميتها ، من الناحية الأدبية ، كانت جد عظيمة بالنسبة لتاريخ الرواية اللاحق .

وترتبط الرواية البسيكولوجية العاطفية ، تكوينياً ، بالرسائل اللمدجة في الرواية الباروكية وبياتوسها الحب الذي لم يكن سوى أحد مظاهر الباتوس الجدالي - الدفاعي في الرواية الباروكية ، وهو ، فضلاً عن ذلك ، مظهر ثانوي .

إن الخطاب المثير للانفعال ، شيء مختلف تماماً داخل الرواية النفسية العاطفية . إنه بصير ، فيها ، حميماً وبسيطاً ، وقد فقد المستوى السياسي والتاريخي الواسع الخاص بالرواية الباروكية ، أن يرتبط بتعليمية أخلاقية مشتركة ، على مستوى المجال الضيق للحياة العائلية الخاصة . إنه باتوس داخلي غرفة . وفي الآن نفسه ، تغير علائق اللغة الروائية بالتعدد اللغوي : إنها تتضام وتصبح أكثر مباشرة ، وتظهر في الواجهة الأولى الأجناس التعبيرية المألوفة : الرسائل ، المذكرات الخاصة ، المحادثات اليومية . وتصبح النزعة التعليمية لهذا الباتوس العاطفي ، ملموسة ، وتنفذ حتى إلى تفصيل الحياة اليومية والعلائق الحميمة بين الناس ، وإلى حياة الشخص داخله .

وعندئذ تخلق المنطقة الخاصة ، القضائية - الزمنية ، للباتوس العاطفي داخلي غرفة . إنها منطقة الرسائل والمذكرات الخصوصية . وتكون مناطق الاتصال والألفة (« الجوار ») مختلفة بحسب ما يتعلق به الأمر ، هل بالشارع أم بالبيت . من هنا المنظور يختلف القصر عن المنزل ، والمعبد (الكنيسة) عن المصلى البروتستانتي الخاص . ولا يتعلق الأمر بالدرجة ، وإنما بالتنظيم الخاص للفضاء . (من المفيد ، هنا ، عقد موازنات بين الهندسة المعمارية والرسم) .

وتوجد الرواية المؤثرة - العاطفية على اتصال ، في أي مكان ، بالتحوّل الجوهري للغة الأدبية في اتجاه اقترابها من لغة الكلام . ولكن هذه الأخيرة تنظم ، هنا ، وتنضبط وفقاً لوجهة نظرها الأدبية ، تصبح اللغة الوحيدة المستعملة في التعبير المباشر عن نوايا الكاتب ، وليس فقط إحدى لغات التعدد اللغوي المستعملة في تنسيق النوايا . إنها تعارض ، على السواء ، التعدد اللغوي الفوضوي والحسن للحياة الجارية ، والأجناس الأدبية الكبرى العتيقة والأدبية اصطلاحياً ، وذلك بوصفها لغة وحيدة وحقيقية للأدب وللحياة ، متكيفة مع النوايا ومع التعبير البشري الأصليين .

وهذا المظهر المعارض للغة الأدبية القديمة وللأجناس الشعرية الكبرى التي تحافظ عليها ، يكتسي أهمية جوهريّة بالنسبة للرواية العاطفية .

وبمعارض العواطف ولغتها ، في آبن ، التعدد اللغوي الوضعي ، المتبدل ، للحياة الجارية ، والذي يتحتم تنظيمه وتثمينه ، وأيضاً التعدد اللغوي المزيف النبالة والأدبية ، الذي يحسن فضحه ورفضه . لكن هذا الاختيار بالنسبة للتعدد الأدبي هو اختيار جدالي ، فالأسلوب واللغة المرغوضان ليسا مُدعَين في الرواية ، بل يظلان محرجين عنها مثل غلفتها الحوارية .

وتتحدد المظاهر الجوهرية للأسلوب العاطفي ، تدقيقاً ، بهذه المعارضة للبأتوس العالي المضفي للبطولية ، والنموذجي بكيفية تجريدية . إن الأوصاف المفصلة ، والإبراز القصدي نفسه لتلك التفاصيل الثانوية ، البذية ، اليومية ، وتوجيه التشخيص نحو التأثير المباشر للموضوع ، وأخيراً بأتوس الضعف المحروم من الدفاع وليس بأتوس القوة البطولية ، وكذلك التقليل المقصود لأفقر اختبارات الإنسان ومكانها ، إلى حد جعلهما علماً صغيراً (وفي أبعد حد ، غرفة) ، كل ذلك محدد بتعارض جدالي مع الأسلوب الأدبي المرفوض .

غير أن العواطفية ، لتعويض اصطلاح ما ، فإنها تخلق اصطلاحاً آخر بالدرجة نفسها من التجريد ، يُعرض فقط عن مظاهر الواقع الأخرى . فيجد الخطاب نفسه ، وقد تقلب بأتوس عاطفي متطلع إلى تعويض خطاب الحياة الجارية المتبدل ، مضطراً للدخول في صراع حوارى يائس مع تعدد الأصوات الحقيقي للحياة ، ويَجِدُ نفسه أُلَمَّ سوء تفاهم حوارى مُستعص على الحل استعصاء خطاب أماديس المنبل في مواقف رواية دونكشوت وحواراتها . إن الحوارية الأحادية الجانب المتولدة داخل الخطاب العاطفي ، تتحين داخل رواية الخط الأسلوبي الثاني حيث يتوفر البأتوس العاطفي على صدى بارودي وكأنه لغة من بين لغات أخرى ، وكأنه أيضاً أحد جوانب حوار اللغات من حول الإنسان والكون (٣٠) .

صحيح أن الخطاب المثير للانفعال المباشر لم يمت بِمَوْتِ الرواية البروكية (بأتوس البطولة والرعب) ولا بِمَوْتِ العواطفية (بأتوس العواطف الحميمة) ؛ بل إنه استمر موجوداً بوصفه أحد المفاهيم الأساسية لخطاب الكاتب المباشر ، أي من خلال تعبيره عن نواياه عاجلاً ومباشرة ، بدون تكسیر أو حَرْف . استمر في الوجود ، لكنه لم يعد أساساً للأسلوب في أي مُقايير هُلم للرواية .

وحيثما ظهر الخطاب المثير للانفعال المباشر ، فإن طبيعته تظل ثابتة : فالتكلم (الكاتب) يتبنى الموقف الاصطلاحي للقاضي ، والمبشر ، والأستاذ الخ . ، أو أن خطابه يستدعي بكيفية جدالية الانطباع المباشر المُتلقى من الموضوع ومن الحياة ، وهو انطباع لاثبوت أنه مسلمة إيديولوجية . وبين هذين الحدين يظهر خطاب الكاتب المباشر عند ليون تولستوي . وتتحدد خصائص هذا الخطاب عنده ، في جميع أعماله ، بالتعدد اللغوي (للأدب وللحياة) ، الذي يرتبط به الخطاب حوارياً (جدالياً أو تعليمياً) ؛ مثلاً تشخيص مباشر ، « تلقائي » ، يبدو كأنه « نزع للبطولة » ، جدالياً ، عن القوقاز ، وعن الحرب والمآثرة العسكرية ، بل وعن الطبيعة .

إن الذين ينكرون المظهر الفني للرواية ، ويمثلون الخطاب الروائي إلى مرتبة تشخيص بنجره خطاب بلاغي مُزِين في السطح وحسب ، ومزيف الشعرية ، إنما يستندون في إنكارهم ، إلى الخط الأسلوبي الأول للرواية ، وهو ما يبدو مُبرراً لتأكيداتهم عند أول وهلة . لآتناص من الإقرار بأن الخطاب الروائي ، داخل هذا الخطاب الأسلوبي الأول ، مهما نزع إلى بلوغ حَقِّه ، فإنه لا يحقق كَائِنَهُ النوعي ، وكثيراً ما يَتَبَّه (لكن قلما يحدث ذلك) وسط بلاغة جوفاء ، أو شعرية ، مُزَيَّفة . مع ذلك ، وحتى في إطار هذا الخط الأول ، فإن الخطاب الروائي أصيل بحق ، ويمتيز سواء عن

الخطاب البلاغي أو عن الخطاب الشعري . وتحدد أصاكتُه بعلاقة حوارية غالباً مع التعدد اللغوي . وبالنسبة لخط الرواية الأول أيضاً ، فإن التصيد الاجتماعي للغة ، داخل سمورة تطورها ، يبدو بوصفه أساساً للتشيد الأسلوبي للخطاب . إن لغة الرواية تشيد داخل فعل مبادل ، حوارى ، متواصل مع اللغات التى تحيط بها .

ويجد الشعر كذلك لغة مُنظمة داخل سمورة تحول الإيديولوجي المستمر ، يجعلها منقسمة إلى لغات متنوعة . ويرى أن لغته الخاصة ، محاطة أيضاً بلغاتٍ وتعتمد لغوي أدبي وخارج - أدبي . لكن الشعر الذي ينزع إلى أقصى درجة من الصفاء ، يعمل بلغته وكأنها لغة وحيدة ، وكأن ليس هناك ، خارجها ، أنه تعددية للغات . إنه يتصب كما لو كان وسط أرض لغته ، بدون أن يقترب من حدودها حيث سيجد نفسه ، حتماً ، في اتصال حوارى مع التعدد اللغوي ، يتصب وسط أرضه ويخشى أن ينظر إلى ما وراء الحدود . وإذا تعمقَ علَيه ، في فترات الأزمة اللسانية ، أن يتغير فإنه يُكرس ، فوراً ، لغته الجديدة بوصفها واحدة ووحيدة ، وكأننا لا توجد لغة أخرى .

إن النثر الروائى للخط الأسلوبي الأول يقف عند الحدود نفسها لِلغَتِيَّة ، وهو متصل ، حوارياً بالتعدد اللغوي المحيط به ، وينقل أصداً من ملامحه الرئيسية ، فهو ، إذن ، يساهم في حوار اللغات . إنه حريص على أن نُدركه ، تلقياً ، من خلال خلفية ذلك التعدد اللغوي ، لأن دلالة الأدبية تتكشف داخل الرابطة الحوارية مع ذلك التعدد . وخطابه هو تعبير عن وعي لاني مُنسب بعمق ، بواسطة تنوع الأقوال واللغات .

إن اللغة الأدبية تمتلك ، بواسطة الرواية ، والأداة التى تُتاح لها أن تفهم كلية تعدديتها اللغوية . داخل الرواية ، وبواسطتها ، يصير التعدد اللغوي الذى هو تعدد في ذاته (en-soi) ، تعدداً لغوياً لِناتِه (Pour-soi) : فاللغات متصلة حوارياً ، وتبدأ تُوجد بعضها بالنسبة للبعض (مثل ردود الحوار) . وبالضبط ، يعود الفضل للرواية في أنها جعلت اللغات تستضيء بالتبادل ، وصيرت اللغة الأدبية حواراً لِلغَات لتعارف وتتضام فيما بينها .

إن روايات الخط الأسلوبي الأول تتجه نحو التعدد اللغوي من فوق إلى تحت : إنها « تتعطف » فتتزل ، إذا جاز التعبير (مع ملاحظة أن الرواية العاطفية تحتل وضعية خاصة بين التعدد اللغوي والأجناس التعبيرية الكبرى) . وعلى عكس ذلك ، تتجه روايات الخط الثانى من أسفل إلى أعلى : إنها تصعد من أعماق التعدد اللغوي نحو أعلى أَفلاكِ اللغة الأدبية وتكسحها . ووجهة نظر التعدد اللغوي عن الأدبية هي ، هنا ، نقطة انطلاق .

ومن الشائك كثيراً ، خاصة عند بداية تطور ما ، أن نتحدث عن الخلاف الواضح ، الأصلي ، بين الخططين الأسلوبين . فرواية الفروسية الكلاسيكية - كما أشرنا إلى ذلك من قبل - لا تندرج كلها ضمن أطر الخط الأول ، ورواية مثل « بارزيفال » هي بلا شك ، ولي وقت باكر ، نموذج يبرز لرواية الخط الثانى .

ومع ذلك ، خلال التاريخ اللاحق للنثر الأوربي ، نجد أن الخطاب الثنائي الصوت ثشيد ، مثلما هو الشأن في العصور القديمة ، داخل أجناس ملحمة صغيرة - حكايات شعبية ، درامات نقدية ، أجناس بارودية بعيداً عن الطريق الكبري لرواية الفروسية العليا . لكن هناك أثبت المهادج الأساسية ، ومغامرات الخطاب الثنائي الصوت التي سحدد فيما بعد أسلوب رواية الخط الثاني الكبري : خطاب بارودي على جميع المستويات ، ومن كل التلوينات : الساخرة ، والمهزلية ، والسردية ، الخ .

وهنا بالضبط ، على مستوى صغير (داخل الأجناس التعبيرية الدنيا ، وعلى صرح المعارض والأسواق ، ومن خلال الأغاني وحكايات الشارع) نشيدت طرائق البنية التي تسمح بتشخيص اللغة وربطها بوجه المتكلم ، وبـ « إظهارها » موضوعياً في الوقت نفسه مع الإنسان المتكلم ، ليس مطلقاً كلفة كونية ، لأشخصية ، وإنما بوصفها لغة مميزة أو نموذجية ، اجتماعياً ، عن شخص معين - راهب ، فارس ، بائع ، فلاح ، قانوني ... وكل خطاب له « مَالِكُهُ » - المعنى ، المتحيز . إنه لا وجود لخطاب « غير مُنتهِم لآحد » ، وبدون دلالة . تلك هي فلسفة خطاب السخرية الواقعية الشعبية الجديدة ، وفلسفة أجناس بارودية أو تهريجيه دنيا ، أخرى . فضلاً عن ذلك فإن حساسية اللغة الموجودة في أساس تلك الأجناس ، مشبعة برية عميقة تجاه الكلام البشري بما هو عليه . فليس معناه المباشر ، القوي ، المعبر ، هو ما يهم لفهم الخطاب (إن ذلك مجرد مظهر خادع) ، وإنما المهم استعماله الحقيقي المعنى دائماً بالمتكلم وهو استعمال محدد بوضعية المتكلم (المهنة ، الطبقة ، الموقف الملموس) . إن المعنى الحقيقي للخطاب محدد من جانب الذي يتكلم ، ومن طرف الظروف التي تجعله يتكلم . وكل دلالة مباشرة ، وكل تعبيرية مباشرة إنما هما كاذبتان ، خاصة عندما يتعلق الأمر بإثارة الانفعال .

هنا تبيأ تلك الارتياية الجفيرة في تمييز الخطاب المباشر وفي كل شيء جدي مباشر ، التي تمخذي نفي مجموع إمكانية الخطاب المباشر غير الكاذب ، وهو النفي الذي سيجد تعبيره الأكثر عمقاً عند فيون ، ورالميه ، وسوريل ، وسكارون ، وآخرين .

وهنا أيضاً تبيأ المقولة الحوارية الجديدة المتشكلة في الرد الحوارى اللفظي الفعال ، على الكذب الباتوسي الذي لعب ، في تاريخ الرواية الأوربية (وليس فقط في تاريخ الرواية) دوراً على جانب من الأهمية : إنها مقولة الخداع السار . في مقابل الكلب المؤثر المتراكم داخل لغة جميع الأجناس التعبيرية السامية ، الرسمية ، المكرسة ، وداخل الأجناس التعبيرية لجميع المهن ، والطبقات والفئات الاجتماعية المعترف بها والقائمة ، ليست الحقيقة المباشرة المشبعة أيضاً بالباتوس هي التي تعارضه ، بل خداع سار ، مكر ، مثل الكلب المهرور بالنسبة للكاهنين . في وجه لغات القس والكهنة ، ولغة الملوك والسادة ، والفُرسان والمواطنين الأغنياء ، والعلماء والقانونيين ، ولغة جميع أولئك الذين يمسكون السلطة ويحتلون مواضع جيدة في الوجود ، تنصب ، معارضة ، لغة الخلفي البال الفرحان الذي يستطيع ، عندما يتحم ذلك ، أن يعيد إنتاج إي خطاب مثير للانفعال بكيفية بارودية . لكنه يُحمده

من خلال التلطف به مقروناً باتسامة ومكر ، ساخراً من الكذب ومحولاً إليه إلى خدعة مَرَحَة .
هكذا فإن الكذب يستضيء بوعيه لذاته ، ويتخذ طابعاً بارودياً على لسان الخليّ الفرحان .

لقد سبقت ومهدت لأشكال رواية الخط الأسلوب الثاني الكيرى ، خَلَقَتْ أُصْلَة من القصص
الساحرة والبارودية . ولا نستطيع هنا ، أن نتعرض لمشكلة تلك الحلقات الروائية الثرية ،
ولاختلافها الكيرى عن الحلقات الملحمية ، وتختلف أتملح ترتيب القصص ، وللملاح أخرى مماثلة ،
تخرج جميعها عن حدود الأسلوبية .

وللى جانب وجه المحتال ، يظهر وجه الأبله الذي كثيراً ما يختلط به ، إنه غبي أصيل أو قِنَاعٌ
للمحتال . فَيَجْوَازُ الاستهزاء الفرح للمؤثر المزيف ، تتجمع سفاجة الأبله الذي لا يفهم ذلك
الاستهزاء - (أو يفهمه انحرافاً ، وبالمقلوب) والذي « يُفَرِّد » عندئذ الحقيقة الرفيعة للخطاب المثير
للانفعال .

إن ذلك « الثُغْرَة » من خلال النثر ، للعالم المثير للانفعال ، الاصطلاحى ، وبفضل البلاءة
(البساطة ، السفاجة) التي لا تفهم منه شيئاً ، كان له أهمية كبيرة بالنسبة لتاريخ الرواية اللاحق .
وإذا كان وجه الأبله ، خلال تطور النثر الروائى اللاحق ، قد قَدَّ دوره التنظيمى الهام (مثلما هو
الشان بالنسبة لوجه المحتال) ، فإن ملمح لآلَهم المواضع الاجتماعية (الاصطلاحية) ، والأسماء
الكيرى ، والأشياء ، وأحداث الباتوس ، ظل تقريباً هو المقوم الجوهرى من بين مقومات
الأسلوب . إن النثر بمشخص العالم إما بكلمات مَنْ لا يفهم « اصطلاحية » عالم السرد ، ولا
يعرف ما به من أسماء أساسية وكيرة للشعراء والعلماء وآخرين ، وأما يُدخل إليه شخصية لا
تفهم ، وإما أن أسلوبه ، أخيراً ، يستجيع لآلَهم مقصوداً (جدالياً) لمفهوم العالم المؤلف (مثلا ،
ما نجده في روايات تولستوي) . وبطبيعة الحال ، من الممكن استعمال هذا الآلَهم ، وتلك البلاءة
المتنقلة ، في الطرائق الثلاثة كلها .

يحدث أن الآلَهم قد يحمل طابعاً جنزرياً ويتقدم بوصفه عاملاً أساسياً في تكوين الأسلوب
(مثلاً ، عند فولتير في كانديد ، وعند ستانندال ، وتولستوي) ، ولكن كثيراً ما يقتصر لآلَهم معنى
الحياة المعطى من طرف بعض اللغات ، على بعض المظاهر فقط . وهذا ما نجد عليه ييلكين بوصفه
سرداً^(٣١) : قابتنالية أسلوبه محلّقة بآلَهمه للدرجة الشعرية لهذا المظهر أو ذاك من الأحداث التي
ينقلها : إذ يمكن القول ، بأنه يُضَيِّع من بين يديه ، جميع الإمكانات والتأثيرات الشعرية ، إنه يسرد
بجفاف وبإيجاز (عن قصد) جميع الملاح الشعرية الأكثر إفادة . ونجد كريستوف^(٣٢) أيضاً شاعراً
سبياً (ليست صدقة أنه كتب أحياناً شعرية سيفة) . وفي « بطل من هذا الزمان » نجد أن الكاتب
ليرمنتوف يُبرز ، في محكي البطل مكسيم ماكسيموفيتش ، لآلَهم لغة بايرون وباتوس .

إن مزج الآلَهم والفهم والبساطة ، والبلاءة ، والسفاجة والذكاء ، هي ظاهرة مألوفة في النثر
الروائى ، ونموذجية بطريقة عميقة . ويمكن أن نؤكد بأن هذا المظهر من الآلَهم ومن البلاءة النوعية

(المقصودة) بكلام محدد دائماً ، وعلى نطاق واسع تقريباً ، نثر الرواية المندرج في الخط الأسلوبى الثانى .

في الرواية ، تكون البلاهة (اللافهم) دائماً جدالية : إنها متصلة ، حوارياً ، بالذكاء (بـ الذكاء الأعلى ، المزيف) ، تخصمه جدالياً وتفضضه . فالبلاهة ، مثل الخداع السرّ ، ومثل جميع مقولات الرواية الأخرى ، هي مقولة حوارية ، منحلة من حوارية خاصة بالخطاب الروائى ، لأجل ذلك تكون دوماً ، داخل الرواية ، مرتبطة باللغة وبالخطاب : في أساسها يوجد اللافهم الجدالى لخطاب الآخرين ولكنهم الباتوسى الذى ضبب العالم زاعماً أنه يُفسره . ويوجد اللافهم الجدالى للغات المستعملة ، المكرسة ، وللكاذبين بالأسماء الرنانة التى يُطلقونها على الأشياء والأحداث - لغة شعرية ، عالة ، دينية ، سياسية ، قانونية ، فى تخلف واضح ، وهلم جرّاً . ومن ثم تعدد أشكال المواقف الروائية المصوغة حواراً ، أو تعدد التعارضات الحوارية : الأبهة والشاعر ، والأبهة والعالم المتخلف ، الأبهة والواعظ الأخلاقى ، الأبهة والراهب أو المترجم ، الأبهة والمشرع ، الأبهة وغير الفاهم (فى المحكمة ، فى المسرح ، فى منتدى علمى) ، الأبهة والسياسى ، الخ . لقد استخدم سوفاتيس تنوع هذه المواقف على نطاق واسع فى دونشكوت (دور سانشو كحاكم ، هو بكيفية خاصة مساعد على هذه المواقف الحوارية) ونجد ذلك أيضاً ، مع اعتبار فرق الأسلوب ، عند تولستوى : الرجل الذى لا يفهم شيئاً خلال مواقف وظروف مختلفة ، مثل يوم أثناء المعركة ، ولينين عند انتخابات جمعية النبلاء وانتخابات المجلس البلدى ، ومثل كوزنيشيف (فى آنا كارينينا) وهو يتحدث مع أستاذ للفلسفة ، ومثل نيكليدوف (رواية « بعث ») فى المحكمة ، وفى مجلس الشيوخ الخ . واضح أن تولستوى يُعيد إنتاج المواقف القديمة والتقليدية للرواية .

ويمكن للأبهة الذى يقدمه الكاتب ، والذى « يُقرّد » عالم الباتوس الاصطلاحي ، يمكنه هو نفسه أن يكون التهم الصادر عن الكاتب الذى ليس مضطراً لأن يتضامن معه تضامناً مطلقاً . بل إن الاستهزاء من البُلَهَاء يمكن أن يَحْتَلَّ وَاجَهَةً الرواية . لكن الأبهة ضروري بالنسبة للكاتب : فَحُضُورُهُ غير الفاهم « يُقرّد » عالم المواضعات الاجتماعية . فالرواية ، بتشخيصها للبلاهة ، تعلم أشياء عن روح النثر وعن حكمته . وعين الروائى التى تلاحظ الأبهة أو ترصد العالم من خلال عيني الأبهة ، تكيف مع الرواية المبتذلة لعالم مشوش ، مُربك ، وسط اصطلاح الباتوس والكذب . إن لَافَهُمُ اللغات المستعملة والتى تبدو دالة بالنسبة للجميع تفيد فى إدراك غمريتها ونسبتها ، وتفيد فى عرضها على الخارج وكشف حدودها ، وتعبير آخر ، تُعلم اكتشاف الشخصيات اللغوية الاجتماعية وبناءها .

إننا نبتعد ، هنا ، عن مغايرات الأبهة العديدة وعن لافهمه ، التى تشيدت خلال التطور التاريخي للرواية . فهذه الرواية أو تلك ، أو هذا التيار الأدبي أو ذاك ، يضع فى الواجهه مظهراً مختلفاً للبلاهة وللافهم ، ووقته ، يحدد صورته الخاصة عن الضمير . (الصيانية عند الرومانسيين ، وأصلاء - جان بول - ، مثلاً) . واللغات « المُقرّدة » هي أيضاً متنوعة ومتصلة بمظاهر البلاهة واللافهم ، ووظائفها كذلك متنوعة داخل كيان الرواية . ولاشك أن دراسة هذه المظاهر من البلاهة واللافهم

ودراسة مغايراتها الأسلوبية والتأليفية عبر تطورها التاريخي ، مهمة جد أساسية ومفيدة لتاريخ الرواية .

إن الخداع السر عند المحتال ، هو الكذب المبرر بالنسبة للكاذبين ، والبلاهة هي لافهم الكذب المبرر . وهذان هما جَوَاثِبُ النثر على الباتوس الرفيع ، على كل ما هو جدي وعلى كل اصطلاحية . إلا أنه ينتصب ، بين المحتال والأهله ، وجهُ المهرج الذي يبدو وكأنه خليط فريد من الاثنين : إنه محتال يحمل قناع الأهله ليعتَل ، بلافهمه ، التواءات واستبدالات اللغات النيلة والأسماء الكبيرة . والمهرج هو أحد الوجوه الأكثر قدماً في الأدب ، وخطابه التبرجي ، بسبب وضعه الاجتماعي الخاص (امتيازات المهرج) هو أحد الأشكال الأكثر قدماً للكلام البشري في مجال الفن . في الرواية ، تكون وظائف المهرج الأسلوبية ، تماماً مثل وظائف المحتال والأهله ، محددة كليةً بعلاقتها مع التعدد اللغوي (في طبقاته العليا) : فالمهرج هو الذي له الحق في أن يتكلم لغة غير معترف بها ، وفي أن يشوه اللغات المعترف بها مع لَدَغَةٍ خبث .

هكذا ، إذن ، فإن الخداع السار للمحتال الساخر من اللغات النيلة ، وتشويه المهرج لها تشويهاً شاملاً مع قلبها رأساً على عقب ، وأخيراً الأهله بلافهمه الساذج لها ، هي المقولات الثلاث الحوارية التي نظمت التعدد اللغوي للرواية في فجر تاريخها وهي التي نخبها ، في الأزمنة الحديثة ، بحسنة بوضوح عجيب داخل الوجوه الرمزية للمحتال ، والمهرج ، والأهله . وبقدر ما نمت ، بقدر ما تهذب وتقايرت ، ورفضت تلك الوجوه الخارجية والرمزية الجامدة ، وهي ما تزال تحتفظ على دلائلها بوصفها منظية للأسلوب الروائي . إن أصالة حوارات الرواية تتحدد بتلك المقولات التي تنغرس جنورها ، دوماً ، في قلب الصوغ الحوارية الداخلي للغة نفسها ، وتعتبر آخر ، تنغرس في اللافهم المتبادل لأولئك الذين يتكلمون لغات مختلفة . وفيما يخص تنظيم الحوارات الدرامية ، فإن تلك المقولات تستطوع ، على عكس ما رأينا ، ألا تكون لها سوى دلالة ثانوية ، لأنها لا تتوفر على مظهر الدراما المكتمل . إن المحتال والمهرج والأهله هم أبطال سلسلة من الحلقات والمغامرات والتعارضات الحوارية التي لا يمكن أن تنتهي . وبالإمكان أن نخلق من حولهم حلقة من القصص النثرية بأسمائها . أما الدراما فإنها غير محتاجة لذلك . فالدراما بالمعنى الدقيق ، تهدف إلى لغة وحيدة ، مفردة عن طريق شخصها وحدها . ويتحدد الحوار الدرامي بتصادم بين الأفراد داخل عالم واحد ، ولغة واحدة (٣٣) . وتبدو الكوميديا ، إلى حد معين ، بمثابة استثناء . ومع ذلك ، تجدر الإشارة إلى أن الكوميديا الشطرية بعيدة عن أن تترك مَدَى الدراما الشطرية . فشخصية فيغارو هي ، بالإجمال ، الوجه الكبير الوحيد لتلك الكوميديا (٣٤) .

إن للمقولات الثلاث التي فحصناها أهمية أساسية في فهم أسلوب الرواية . ذلك أن مهذ الرواية الأوربية في الأزمنة الحديثة ، قد شغله المحتال ، والمهرج ، والأهله ، الذين تركوا داخل أقمطته نَفَحَاتٍ من طبائعهم . وفضلاً عن ذلك ، فإن لهذه المقولات الثلاث الأهمية نفسها لفهم أصول النثر ما قبل - التاريخية ، ولفهم رَوَائِبِهِ مع الفولكلور .

إن وجه المحتال هو الذي سيحدد الشكل الأول البالغ الأهمية ، لرواية الخط الثاني : رواية المغامرات الشطرية .

وليس من الممكن فهم بطل هذه الرواية وخطابه بما لحما من أصالة ، إلا عبر خلفية رواية الاختبارات القروسية الكبرى ، وعبر أجناس بلاغية خارج - أدبية (بيوغرافيات ، اعترافات ، وعظ ، الخ) . ثم عبر الرواية البروكية . من خلال هذه الخلفية ، ومن خلالها وحدها تبرز بطريقة واضحة تماماً ، جنة البطل الجنرية ، وعمق مفهومه وخطابه داخل الرواية الشطرية .

فالبطل ، حامل الخداع السار ، مَوضُوع هنا بعيداً عن أي باتوس سواء كان بطولياً أم عاطفياً . إنه موضوع هنا عن قصد ، وبالحداح ، وطبيعته الجلفة مكشوفة في كل حين ، ابتداءً من طريقته في تقديم نفسه ومحاولة إضفاء القيمة على شخصه أمام الجمهور (وهو ما يُعطى نبرةً لمجموع السرد التالي) إلى خاتمة النهاية . فهذه الشخصية توجد خارج المقولات جميعها (التي هي بلاغية في جوهرها) الموجودة في أساس تشخيص البطل داخل رواية الاختبارات ، وتوجد بعيدة عن أية عدالة ، وعن أي دفاع أو اتهام ، وعن أي تبرير ذاتي وأيضاً عن أي نكَم . هنا ، ما يقال عن الإنسان ، يقال بنبرة جديدة جنرباً ، وبعيدة عن أية جدية مثيرة للانفعال .

غير أن مقولات الباتوس هذه ، كما قلنا من قبل ، قد حُلِّدَتْ كلفةً وجه البطل في رواية الاختبارات ، ووجه الإنسان في معظم الأجناس البلاغية : البيوغرافيات (تمجيد ، دفاع) ، سير ذاتية (تمجيد ذاتي ، تبرير ذاتي) اعترافات (الندم) ، بلاغة قانونية وسياسية (دفاع - اتهام) ، وهلم جرا . فترتيب تشخيص الإنسان ، واختبار ملاحظه ، وجمعها ، وطريقة لإرجاع الأفعال والأحداث إلى البطل ، كل ذلك محدد بأجمعه إما عن طريق الدفاع عنه ، وتمجيده ، وإطرائه ، وإما على العكس ، باتهامه ، وفضحه ، الخ . إنها ، في الجوهر ، فكرة معيارية وجامدة عن الإنسان تستبعد كل صِروَرَة ذات بَالٍ ، ونتيجة لذلك ، يمكن أن يُحاكم البطل بكيفية إيجابية تماماً ، أو سلبية تماماً . يضاف إلى ما تقدم ، أن المقولات البلاغية - القانونية هي التي تُهَيِّجُ على مفهوم الإنسان الذي يُحَدِّدُ بطل رواية الفسطاطيين ، والبيوغرافيا والسيرة الذاتية القديمتين ، وبطل رواية القروسية ، ورواية الاختبارات والأجناس البلاغية المطابقة لها . وتكتسي وَحدة الإنسان ووحدة أعماله

أعماله (أفعاله) طابعاً بلاغياً - قانونياً أيضاً ، وهما يتلَوَانِ من وجهة نظر المفهوم البسيكولوجي اللاحق للشخصية ، سطحيتين وشكليتين كذلك . وليس عبثاً أن رواية الفسطاطيين تُحِلِّقُ من النزوات القضائية بدون أن تكون لها أية علاقة مع الوجود الحقيقي للبلاغي ، وِبَرَجُلِ القانون ، والسياسي . فَخُطَاةُ تحليل الفعل البشري وتشخيصه داخل رواية ، كانت تقدمها التحليلات والتشخيصات البلاغية لـ « الجريمة » ولـ « الاستحقاق » ولـ « المأثرة » ولـ « الحق السياسي » ، الخ . وكانت هذه الخُطَاة هي التي تحدد وحدة الفعل وصفته كحقولة . وكانت توجد خطاطات مماثلة في أساس تشخيص بقية الشخوص . وحول هذه النواة البلاغية - القضائية كانت تُرتب مادة

المغامرات ، والمادة الجنسية الشبقية ، والمادة البيكولوجية (الأولية) .

صحيح أنه في الآن نفسه لهذه المقاربة البلاغية خارجياً ، لوحدة الشخصية البشرية ولأفعالها ، كان يُوجد كذلك (منذ القديس أو غسطين) موقف نحو الذات منبني على الاعتراف و « الندم » ويمتلك خطاطته الخاصة لبناء صورة للإنسان ولأفعاله ، لكن هذه الفكرة « المعترفة » للإنسان الداخلي (والبناء المطابق لصورتها) لم تمارس سوى تأثير ضئيل على روايتي الفروسية والباروكية ، وهو التأثير الذي صار كبيراً فيما بعد ذلك خلال الأزمنة الحديثة .

غير هذه الخلفية يتبني ، في الطليعة وبكيفية واضحة ، العمل السلي للرواية الشطارية التي حطمت الوحدة البلاغية للشخصية ، ولل فعل ، وللحدث . مَنْ هو المحتال ؟ مَنْ هُمَ لازاريلو ، وجيل بلاس وآخرون ؟ هل هو مجرم أم رجل شريف ؟ شرير أم خير ، جبان أم متهور ؟ هل يمكن أن نتحدث عن استحقاقات وجرائم ، ومآثرات تُخلق سيئته وتُعيددها ؟ إن المحتال يتصب خارج مجال الاتهام والدفاع ، وخارج مجال المدح والتشهير ، إنه لا يعرف لا الندم ولا التوبير الذاتي ، ولا يرتبط بأي معيار ، ولا بأي مقتضى ضروري أو مثل أعلى ، إنه ليس وحيداً ولا يُقَدَّم من وجهه نظر الوحدات البلاغية المعروفة عن الشخصية . معه يكون الإنسان كأنه متحرر من كل عوائق تلك الوحدات الاصطلاحية ، فهو لا يتحدد بها ولا يتحقق داخلها : إنه يَهْتَرَأُ منها .

لقد تفككت جميع الروابط القديمة القائمة بين الإنسان وفعله وبين الحدث والمشاركين فيه ، واتضح للعيان طبيعة قَطْعة فَظَّة بين المرء وموقفه الخارجي (صَفَةُ الاجتماعي ، كرامته ، مجموعته المغلقة) . وجميع الأوضاع الرفيعة ورموزها ، الدينية منها واللائكية على السواء ، التي كان يتدثر بها الإنسان المترفع والمنافق ، تبدلت ، حول المحتال ، إلى أقنعة وبزات للتكبر ، ولوازم للصرح . وفي مناخ الخداع السر ، ثم تحوّل تلك الرموز الكبيرة والمواقف الرفيعة كلها ، والتخفف من حملها ، وإعادة تثبيتها وإبرازها بكيفية جنسية .

وإعادة التثيم [الإبراز] هذه ، كما سبق القول ، قد تمت بالنسبة لِللغات النيلة المرتبطة لارتباطاً وثيقاً ببعض المواقف المحددة للإنسان .

إن خطاب الرواية (الشطارية) ، مثل بطلها ، ليس مقبداً بأية نيرة من النبرات الحاضرة ، ولا يسلم نفسه لأي نسق مُنبرَّ أخلاقياً ، وحتى في الموضع الذي لا يُلجأ فيه هذا الخطاب للبارودها ، ولا يسخر ، فإنه يفضل أن يبقى خطاباً عالياً من النيرة ، خطاباً جافاً وإخبارياً .

إن بطل الرواية الشطارية معارض لبطل رواية الاختبارات والإغرامات . إنه ليس وقياً لأي شيء ، يحلون الأشياء والناس جميعهم ، لكنه وهو يفعل ذلك ، يكون وقياً لنفسه ، ولما قصده الكريمة والارتياية . وهنا يبدأ يتضح مفهوم جديد للشخصية البشرية ، ليس مفهوماً بلاغياً ، إلا أنه ليس أيضاً مفهوماً « اعترافياً » ، وإنما هو ما يزال يتلمس طريقه ليجد خطابه ويحيه له أرضه .

فالرواية الشطارية لا تُنسق بَعْدُ نواياها بالمعنى الدقيق ، بل تحيى ، جوهرها ذلك التسيق من

خلال تخلص الخطاب من الباتوس الذي يثقل على صدره ، ومن جميع الثبرات المتخورة والكاذبة ؛ إنها تخفيف الأسلوب ، وإلى حد ما ، تُفرغه . وفي هذا تكمن أهميتها ، إلى جانب القصة الشطارية المستزثة والبارودية ، وإلى جانب الملحمة البارودية ، وإلى جانب حلقات القصص المشابهة ، المثبتة حول وجهي المهتال والأبله .

إن ذلك كله هياً لظهور الوجوه الكبيرة لرواية الخط الأسلوبي الثاني مثل وجه دونكشوت . ففي تلك الأعمال الأساسية ، أصبح الجنس الروائي هو ما هو عليه ، ونشر كل إمكاناته الكامنة . هنا ، في هذه الأعمال ، نضجت وبلغت أصالتها الكاملة ، الشخصيات الروائية الحقيقية ، الثنائية الصوت والمختلفة بعمق عن الرموز الشعرية . وإذا وجدنا ، في النثر الشطاري والتبريحي ، وفي مناخ الخداع السار المبسط لكل شيء ، أن وجهاً مُشوَّهاً بالباتوس المزيّف قد تمكن من التحول إلى نصف قناع أدبي وإلى وجه صريح ، فإنه في رواية الخط الثاني ، ثم تعويض ذلك النصف - قناع بصورة وجه حقيقي خلّقها النثر الأدبي . فاللغات ، هنا ، تكف عن أن تكون مجرد موضوع لباروديا محض جدالية ، وتجد غايتها في ذاتها : فهي بدون أن تكشف تماماً لونها البارودي ، تشرع في الاضطلاع بوظيفة تشخيص أدبي مُنصف . إن الرواية تتعلم أن تُفيد وتستعمل جميع اللغات ، والصيغ ، والأجناس التعبيرية . أنها تُرغم جميع العوالم الآفلة والبالية ، المستلبة والمبعدة اجتماعياً وإيديولوجياً ، على أن تتحدث عن نفسها بلغتها وأسلوبها الخاصين ، غير أن الكاتب يرفع إلى ما فوق تلك اللغات ، نوابه ونبراته التي تتألف فيما بينها عن طريق الحوار . ويوظف الكاتب فكره في تشخيص لغة الآخرين بدون أن يتكلم لإرادتها أو يشوه أصالتها الخاصة . وينصهر خطاب الشخصية عن نفسها وعالمها الخاص انصهاراً عضوياً مع خطاب الكاتب عن نفسه وعالمه . وبهذا الانصهار الداخلي لوجهتي نظر ، ولقصدتين ، وتعبيرين ، في خطاب واحد ، يكتسي الجانب البارودي لهذا الخطاب طابعاً جديداً : فاللغة البلرودية تُبدي مقاومة حوارية تُشيطه تجاه المقاصد الأجنبية التي مارست عليها الصوغ البلرودي ؛ وداخل التشخيص نفسه يبدأ صدئ عداوة لم تكتمل ؛ ويغدو التشخيص تفاعلاً واضحاً ، تُشيطاً ، بين مختلف العوالم ، ووجهات النظر ، والنبرات . ومن ثم إمكانية إعادة التّبر والإبراز وإمكانية اتخاذ مواقف متباعدة تجاه الخصومة التي يرون صدامها داخل التشخيص ، وإذن تكون هناك إمكانية لتأويلات مختلفة للتشخيص ذاته الذي يصبح متعدد الدلالة شيئاً برّز من الرموز . هكذا يُخلّق الوجوه الخالدة للرواية التي تعيش حيوات متغيرة في عصور مختلفة . وهكذا ، فإن وجه دونكشوت ، خلال المجرى اللاحق من تاريخ الرواية ، قد أعيد إبرازه وتأويله ، إبرازات وتأويلات ضرورية ومتصلة عضوياً بالتطور اللاحق لذلك التشخيص ، هي بمثابة استمرار للخصومة غير المنتهية المتولدة في داخل دونكشوت .

وهنا الصوغ الحوارية الداخلي للتشخيصات ، مرتبط بالصوغ الحوارية العام لمجموع التعدد اللغوي الموجود في التماذج الكلاسيكية لرواية الخط الأسلوبي الثاني . فهنا ، تنكشف وتتحين الطبيعة الحوارية للتعدد اللغوي ، وتتطابق اللغات فيما بينها وبضئ بعضها البعض بالتبادل^(٣٥) . وجميع مقاصد الكاتب الكبرى موجهة بتسيق ، ومُكسرة طبقاً لروايات متباعدة ، وغير العديد من لغات

العصر . وحدها العناصر الثانوية الإخبارية والإشعرية المحض ، تكون مُعطلة داخل خطاب الكاتب المباشر . وبذلك تصبح لغة الرواية نسفاً من اللغات مُنظماً أدبياً .

ولتكلمة تميزانا بين الخط الأسلوبى الأول والخط الثانى ، وتلقيها ، متوقف عند اثنين من مظاهرها يُضيفان الخلاف فى علاقتهما بالتعدد اللغوى .

رأينا أن روايات الخط الأول ، كانت تُدخل فى تركيبها ، التعدد الشكلى لأجناس الحياة المألوفة والمجارية ، وللأجناس النصف - أدبية . وكان الأمر يتعلق ، عندها ، بتخليص تلك الأجناس من تعدد لغوى خشن ، لأجل تعريضه بلفظ مُثابرة و « مُثبلة » . وكانت الرواية موسوعة لا للغات ، بل للأجناس التعبيرية . صحيح أن تلك الأجناس جميعها قُدمت من خلال خلفية حوارية للغات المطابقة للتعدد اللغوى ، التى نُقيت أو هُجرت من خلال خصوصية جدالية ، ومع ذلك فإن تلك الخلفية المتعددة اللغة ظلت خارج الرواية .

وضمن الخط الأسلوبى الثانى ، نلاحظ الاتجاه نفسه نحو موسوعة للأجناس (لكن بدرجة أقل) . ويمكن أن نذكر دونكشوت الغنية كثيراً بأجناسها التعبيرية المتخيلة . غير أن وظيفة الأجناس المتخيلة ، فى هذا الخط الثانى ، مختلفة جذرياً : فالهدف الأول لتلك الأجناس هو ، إدخال تنوع لغات العصر وتعددتها ، إلى الرواية . أما الأجناس غير الأدبية (مثلاً ، أجناس الحياة المجارية) فإنها تُدخل لا ليتم « تشيلها » وتصبح « أدبية » وإنما بالضبط ، لأنها « لا أدبية » ، ولأن بالإمكان إدخال لغة غير أدبية (بل لهجة) إلى الرواية . لقد كان يتحتم تشخيص تعدد لغات العصر ، داخل الرواية .

وانطلاقاً من رواية الخط الثانى ، تكون مقتضى سيُعرّف به فيما بعد ، على أنه بمثابة عنصر مكون للجنس الروائى (يميزه عن الأجناس الملحمية الأخرى) ويُصاغ التعبير عنه ، عادة ، على هذا النحو : يجب أن تكون الرواية انعكاساً تاماً ومتعدد الشكل ، لعصرها .

لكن يجب أن نصوغ هذا المقتضى بطريقة مختلفة ، فنقول : فى الرواية ، يجب أن تُشخص جميع الأصوات الاجتماعية - الإيديولوجية للعصر ، ويتغير آخر ، جميع اللغات مهما قلت أهميتها فى عصرها : يتحتم على الرواية أن تكون عالماً صغيراً للتعدد اللغوى .

بهذه الصياغة ، يكون ذلك المقتضى ، بالفعل ، مُحايثاً لتلك الفكرة عن الجنس الروائى والنسب سحند خلق وتطور المفاهيم الأكثر أهمية للرواية الكبرى فى الأزمنة الحديثة ابتداء من دونكشوت . ويكسب هذا المقتضى دلالة جديدة فى رواية التعلم حيث الفكرة نفسها عن صيرورة الإنسان ونموه ، المشخصة فيها ، تفرض تشخيصاً كاملاً للعالم الاجتماعية ولأصوات العصر ولغاته التى تم داخلها صيرورة البطل واختباره واصطفائه . بطبيعة الحال ، ليست رواية التعلم وحدها التى تقتضى ، بحق ، ذلك الامتلاء للغات الاجتماعية (وهو امتلاء يتغير إذا بلغ حده الأقصى) . ويمكن لهذا المقتضى أن يقترن ، عضواً ، بمقاصد أخرى هى من أكثر المقاصد تنوعاً . (مثلاً روايات

لوجين سو ، الرامية إلى تشخيص العوامل الاجتماعية) .

ويوجد ، في اساس هذا المقتضى المتشمل في أن تعمل الرواية على احتواء تمام اللغات الاجتماعية لعصرها ، إدراك دقيق للتعدد اللغوي الروائي . فكل لغة لا تكشف في أصلها إلا وهي متصلة بجميع اللغات الأخرى المندمجة داخل نفس الوحدة المتناقضة للصورة الاجتماعية . وفي الرواية ، تكون كل لغة وجهة نظر ، ومنظوراً اجتماعياً - إيديولوجياً للغات الاجتماعية القائمة ولمثلها المجسدين . وإذا لم تفهم اللغة على أنها منظور اجتماعي - إيديولوجي فإنها لا تستطيع أن تُفيد كفاءة للتسقي ، ولا أن تصير تشخيصاً للغة . ومن جهة ثانية ، فإن كل وجهة نظر جوهرية حول العالم ، بالنسبة للرواية ، يجب أن تكون وجهة نظر ملموسة ، مجسدة اجتماعياً ، وليست موقفاً تجريدياً ، دلاليّاً محضاً ، وبالتالي ، فإن عليها أن تتوفر على لغتها الخاصة التي تكون معها ، عضواً ، عنصراً واحداً . إن الرواية لا تشيد لاعلى اختلافات دلالية بكيفية مجردة ، ولا على تصادمات ناتجة عن الموضوع وحسب ، بل هي تقوم على تعدد لغوي اجتماعي ملموس . لأجل هذا فإن ذلك التمام لوجهات النظر المجسدة ، الذي تطمح إليه الرواية ، ليس هو التمام المنطقي ، النسقي ، الدلالي المحض لوجهات النظر الممكنة . كلا ! إنه التمام التاريخي والملموس للغات الاجتماعية - الأيديولوجية وقد دخلت في فعل متبادل خلال حبة معينة ، متمية إلى كيان متطور ، واحد ومتناقض ، ومن خلال خلفية حوارية للغات العصر الأخرى ، وبتفاعل حوارى مباشر معها ، تأخذ كل لغة (داخل الحوارات المباشرة) صدى مغايراً للصدى الذي كان سيكون لها « في حد ذاتها » إذا جاز التعبير (إي لو أنها لم تكن متصلة باللغات الأخرى) . انه فقط داخل مجموع التعدد اللغوي لعصر ما ، تستطيع اللغات المعزولة ودورها ودلالاتها التاريخية الحقيقية ، أن تتكشف تماماً ، مثلما أن المعنى النهائي ، الأخير ، لردّ معزول في حوار يتكشف فقط عندما ينتهى ذلك الحوار ، ويكون كل شيء قد قيل ، أي في سياق محادثته تامة ومُكتملة . هكذا نجد أن لغة أماديس على لسان دونكشوت ، تسفر عن وجهها تماماً وتكشف معناها التاريخي التام فقط داخل مجموع حوار لغات عصر سرفانتيس .

لِنَتَنَقَّلْ لى مظهر ثلث مضيء أيضاً الفرق بين الخط الأول والخط الثاني .

إن رواية الخط الثاني ، في موزاتها مقولة الأدبية ، قد أعطت الصلابة لنقد الخطاب الأدبي بما هو عليه ، وقبل كل شيء نقد الخطاب الروائي . إنه نقد ذاتي للخطاب ، وهي خاصية جوهرية مميزة للجنس الروائي . فالخطاب منقود داخل علاقته بالواقع : لأنه يزعم عكس الواقع بكيفية مضبوطة والتحكم فيه وتعديله (إدعاءات طوبوية) ، ولأنه يزعم أيضاً تعريضه وكأنه بديل له (أي أن الحلم والابتكار يعوضان الحياة) . وسبق منذ ، دونكشوت ، أن وُضع الخطاب الروائي الأدبي لمقلومة الحياة والواقع . وخلال تطورها اللاحق ، ظلت رواية الخط الثاني ، في معظمها ، هي رواية اختبار الخطاب الأدبي ، وفضلاً عن ذلك يمكن أن نلاحظ نموذجين مختلفين من هذا الاختبار :

النموذج الأول ، يركز نقد الخطاب الأدبي واختباره حول البطل ، حول « الإنسان الأدبي » ، الذي يتجلى في صورة بطلان الأدب وبحلول أن يعيش « وفقاً للأدب » . والمثالان المعروفان أكثر في

هذا العدد هما روايتا : دونكشوت ، ومدام بوفلري ؛ لكن كل رواية كبيرة ، أو جميعها تقريباً ، تشمل على إنسان أدبي ، بترايط مع وضع الخطاب الأدبي موضع اختبار : هذا هو شأن جميع أبطال بلزاك ، ودوستويفسكي ، وتورجنيف ، وآخرين ، بدرجات متفاوتة ، ولايتباين سوى حجم هذا العنصر في مجموع الرواية .

والنموذج الثاني (« نعيمة الطريقة » حسب مصطلح الشكلايين) يُدخَل في الرواية الكاتب الذي كتبها ، مع ذلك ، لا بصفته شخصية أساسية ولكن بوصفه الكاتب الحقيقي للرواية . فنجد ، يتواز مع الرواية نفسها ، شذرات من « رواية عن الرواية » (التي يُعتبر نموذجها الكلاسيكي هو رواية تريسترام شالدي Tristram Shandy ، لتوباس سموليت) .

ويمكن لذين النموذجين أن يجمعا . ولدينا في دونكشوت عناصر من « رواية عن الرواية » ، (في الخصومة الجدالية بين المؤلف وبين كاتب الجزء الثاني المزيف) . فضلاً عن ذلك ، فإن أشكال اختبار الخطاب الأدبي يمكن أن تكون جد مختلفة (ما دامت مغايرات الخط الثاني متنوعة بكيفية خاصة) . وأخيراً ، تجدر الإشارة تخصيصاً ، لمختلف درجات بارودها الخطاب الأدبي المعرض للاختبار . فاختبار الخطاب مرتبط بصُوغٍ صوغاً بارودياً ، لكن درجة هذا الصوغ ، مثل درجة مقولته الحوارية للخطاب المصوغ بارودياً ، يمكنهما أن يتوعا كثيراً : ابتداءً من بارودها أدبية لها غايتها « في ذاتها » خارجية وخشنة ، وُصُولاً إلى تضامن شبه تلم مع الخطاب المصوغ بارودياً (« السخرية الرومانسية ») . وبين هاتين النقطتين المتطرفتين ، تنتصب رواية دونكشوت بصوغها الحوارية العنيق ، المتزن مع ذلك ، للخطاب المصوغ بارودياً . ويمكن بكيفية استثنائية ، أن يكون اختبار الخطاب الأدبي في الرواية ، متجرداً تماماً من كل صوغ بارودي . ولدينا نموذج حديث وجد مفيد ، هو رواية « وطن اللقالق » لميخائيل برهشفين^(٣٦) ، حيث النقد الذاتي للخطاب الأدبي - رواية داخل الرواية - يتحول إلى رواية فلسفية حول الفن الأدبي ، بدون أي صوغ بارودي .

هكذا ، فإن مقولة الأدبية ، عند الخط الأسلوبي الأول ، ومزاعمها الوثوقية عن أداء دور حيوي ، قد عُوْضَتْ في روايات الخط الثاني ، باختبار الخطاب الأدبي ونقده نقداً ذاتياً .

...

حوالي بداية القرن التاسع عشر ، انتهى التعارض الحاد بين الخططين الأسلوبين للرواية : أماديس ، من جهة ، وكاركشيا وهانزا كريل ودونكشوت ، من جهة ثانية . وهناك الرواية البروكية الكبرى مقابل Simplicissimus^(٣٧) وروايات سوريل ، وسكارون ؛ ورواية القروسية في مقابل الملحة البارودية ، والقصة الساخرة ، والرواية الشطارية ؛ وأخيراً ، روسو ، ورشاردسون في مقابل فيلدينغ ، وستون ، وجان - بول ، وآخرين . بطبيعة الحال ، يمكن أن نُعَين ، إلى يومنا هذا ، تطوراً واضحاً ، تقريباً ، لذين الخططين ، ولكن ذلك لن يكون ممكناً إذا ابتعدنا عن الطريق الكبرى لرواية الأزمنة الحديثة . ذلك أن جميع مغايرات رواية القرن التاسع عشر والقرن العشرين التي لها

بعض الأهمية ، تكسي طابعاً مُختلطاً ، حيث يُهيمن ، بالطبع الخط الثاني . إن هذا الأخير هو الذي يهيمن أسلوبياً حتى في رواية التكوين بمعناها الدقيق خلال القرن التاسع عشر ، بالرغم من اشتغالها على مظاهر دامية ، نسبياً ، من الخط الأسلوبي الأول . ويمكن القول ، بأن مؤشرات الخط الثاني أصبحت ، حوالي القرن التاسع عشر ، هي العلامات المكوّنة ، الجوهرية ، للجنس الروائي بصفة عامة . ولقد نشر ونمى الخطابُ الروائي جميع إمكاناته الأسلوبية النوعية ، الخاصة به هو وحده ، تحديداً ضمن إطار هذا الخط الثاني الذي كشف ، نهائياً ، الإمكانيات الكامنة داخل الجنس الروائي . ومن خلال الخط الثاني أصبحت الرواية ما هي عليه .

ما هي المسلمات السوسيولوجية للخطاب الروائي المندرج ضمن الخط الأسلوبي الثاني ؟

لقد تكون ، ذلك الخطاب ، عندما تحلقت الشروط المسعفة إلى أقصى حد ، على تفاعل اللغات وإضاءة بعضها البعض ، وعلى أن ينتقل التعدد اللغوي من وجوده « في حد ذاته » (عندما لا تعرف اللغات شيئاً عن بعضها أو عندما تستطيع أن تتجاهل بعضها البعض) إلى وجوده « لذاته » (عندما تكشف لغات التعدد اللغوي بعضها البعض وتبدأ في القيام بدور الخلفية الحوارية فيما بينها) . ومثل مَرَايا مُصَوِّبة بعضها إلى بعض ، تعكس كل واحدة من لغات التعدد اللساني ، على طريقته ، قسماً من العالم وزاوية صغيرة منه ، وترغمنا على أن نُخَمِّن ونلتقط ، وَرَاءَ الانعكاسات المتبدلة ، عالماً أكثر اتساعاً يتوفر على مخططات ومنظورات أكثر تنوعاً ليس بإمكان لغة وحيدة ، ومراة واحدة ، أن تعكسه ...

وَحَدَه وعُمى لغوي ، كاليلي ، مُجسد في خطاب روائي من الخط الأسلوبي الثاني كان يستطيع أن يتطابق ويتلاءم مع عصر الكشوفات الفلكية والرياضية ، والجغرافية الكبرى ، التي حطمت غائية الكون القديم وسيّجّه ، كما حطمت غائية الرقم الرياضي .. العصر الذي وسّع حدود العالم الجغرافي العتيق ، عصر « النهضة » والبروتستانتية الذي وضع حَدّاً لِلْمَرْكَزِيَّةِ اللفظية والإيديولوجية التي سادت في العصر الوسيط .

...

نختم الآن ، هذه الدراسة ، ببعض الملاحظات المنهجية .

إن عجز الأسلوبية التقليدية التي لم تكن تعرف سوى الوعي اللساني البطليموسي ، أمام الأصالة الحقيقية للنثر الروائي ، واستحالة تطبيق المقولات الأسلوبية التقليدية المعتمدة على وحدة اللغة وعلى القصيدة المستقيمة والمائلة لجموعها ، وجهل المعنى القوي ، المؤسّس ، للغة الآخرين ولصيغة كلام غير مباشر ومُفَيّد ، كل ذلك أدّى إلى وصف لساني ، معاهد للغة هذا العمل أو ذلك - وأسوأ من ذلك للغة أحد الكتّاب - وصفاً عُوض به التحليل الأسلوبي لِثَنَرِ الرواية .

لكن مثل هذا الوصف لا يستطيع ، بناته أن يتيح فهم أي شيء من أسلوب الرواية . فضلاً عن ذلك ، فانه معيَّب منهجياً وصفاً لسانياً ، لأن الرواية لا تشتمل على لغة واحدة ، بل على عدة لغات

تُكوّن ، مجتمعه ، وحدة أسلوبية محضاً ، وليس وحدة لسانية مطلقاً (تماماً مثل اللهجات التي نستطيع أن نتمرجح فيما بينها لتكون وحدات لهجوية جديدة) .

إن اللغة الروائية للخط الثاني ليست لغة « واحدة » منحدره ، تكوينياً ، من خليط من اللغات ، بل هي ، كما كررنا ذلك مراراً نُسق أدبي أصيل من اللغات التي لا تتواجد على نفس المستوى . وحتى إذا غضضنا الطرف عن أحداث الشخصيات والأجناس التصيرية المتخللة ، فإن الخطاب نفسه للكاتب يظل نسقاً أسلوبياً من اللغات : كُتِل هاتمة من هذا الخطاب تؤسب (مباشرة بكيفية بلرودية أو ساخرة) لغات الآخرين ، وتلاشي داخلها أحداث الآخرين فلا توضع بين أقواس وإنما تنتمي شكلها لأحداث الكاتب ، لكنها تظل متصلة ، بوضوح ، عن شفتيه من خلال تثير مُقَدِّد ، ساخر ، بلرودي ، أوله شكل آخر . إن إرجاع جميع هذه الكلمات المتباعدة ، المنظّمة ، لمعجم واحد يخص كاتباً معيناً ، وإرجاع الخصوصيات الدلالية والتركيبية لهذه الكلمات والأشكال « النسقة » ، إلى خصوصيات دلالة ذلك الكاتب وتركيبه ، وبعبارة أخرى : إدراك كل ذلك ووصفه باعتباره المؤشرات اللسانية للغة مزعومة ، وحدة يمتلكها الكاتب ، إنما هي عملية خرقاء مثلها مثل أن نسب إلى لغة كاتب ما ، الأخطاء النحوية الواردة على لسان إحدى شخصياته ، والتي أثبتنا هو عن قصد ليظهرها بكيفية موضوعية بطبيعة الحال ، فإن جميع هذه العناصر اللسانية التي تنسق المسافة وتخلقها ، تحمل ثبرة الكاتب وهي ماثلة بتأثير من إرادته الأدبية ، وموضوعة تحت مسؤوليته الفنية ، غير أنها لا تنتمي إلى لغته ، ولا توجد على المستوى نفسه معها . إن مهمة وصف لغة الرواية هي مسألة عبثية من وجهة نظر المنهج ، لأن الموضوع نفسه لمثل هذا الوصف ، أي اللغة الروائية الوحيدة ، غير موجود .

إن الرواية تشتمل على نسق أدبي للغات ، وبدقة أكثر ، على نسق لتشخيصات اللغات ، وتشتمل المهمة الحقيقية لتحليله أسلوبياً ، في أن نكشف ، داخل جسم الرواية ، جميع اللغات المقيمة في توجيهها وفهم درجة الانزياح القائمة بين كل واحدة من اللغات وبين المستوى الدلالي الأخير للرواية والزوايا المختلفة لتكسر نواياها ، كما تشتمل مهمة التحليل الأسلوبي في التقاط العلاقات الحوارية المتبدلة لتلك اللغات ، وأخيراً ، إذا كان هناك خطاب مباشر للكاتب فإن على التحليل أن يكشف عن الخلفية الحوارية المتعددة اللغات ، والموجودة خارج العمل المُحلَّل (بالنسبة لرواية الخط الأول ، تبدو هذه المهمة وكأنها أساسية) .

إن حل هذه المشكلات الأسلوبية يفرض ، قبل كل شيء ، نفاذاً أدبياً وإيديولوجياً عميقاً إلى الرواية (٣٨) . وهذا الفهم وحده يستطيع (بالطبع ، يكون مدعماً بمعلومات) أن يبين على المشروع الأدبي الجوهرى للمجموع ، وانطلاقاً من ذلك ، أن يدرك أبسط المسافات القائمة بين مختلف ملامح اللغة ، والمستوى الدلالي الأخير للعمل الأدبي ، والفروق الأكثر حفاقة في نبرات الكاتب ، الخ . وليست هناك أية ملاحظة لسانية ، مهما بلغت رقيها ، تستطيع أن تكشف حركة ولعب نوايا الكاتب داخل مختلف اللغات ومظاهرها . إن النفاذ الأدبي والإيديولوجي إلى مجموع

الرواية هو الذي يجب أن يقود ، باستمرار ، خطوات التحليل اللساني الأسلوبي . وعلينا الانسى ، إضافة إلى ذلك ، بأن اللغات المدججة في الرواية ، قد تشيدت في شكل تشخيصات أدبية للغات (فهي ليست معطيات لسانية خشنة) ، وبإمكان هذا التشيد الأدبي تقريباً ، والناجح ، وأن يستجيب لروح اللغات المشخصة وصراتها ، على وجه التقريب .

لكن ، من الواضح ، أن النفاذ الأدبي وحده لا يكفي . فالتحليل الأسلوبي يُصادف مجموعة من العقبات ، خاصة عندما يتعرض لأعمال تسمى لصور بعيدة ، وللغات أجنبية ، حيث لا يتوفر الإدراك الأدبي على سبيل من حذر حتى . في هذه الحالة (إذا أردنا أن نتحدث بطريقة مجازية) فإن كل لغة ، نتيجة للمسافة الفاصلة لها عتاً ، تبدو موضوعاً على مستوى واحد ، لأن البعد الثالث وتنوع المستويات لا يُحسَن بها . ومنذ ذلك ، فإن دراسة تدرجية - لسانية للأنساق اللسانية وأساليبها (الاجتماعية - المهنية ، المرتبطة بالأجناس التعبيرية ، الموجهة) الموجودة في عصر معين ، من شأنها أن تساعد جداً في التعرف على البعد الثالث داخل لغة الرواية ، وأن تُتيح لنا تمييزه والتباعد عنه . ومع ذلك ، وحتى في دراسة الأعمال الأدبية المعاصرة ، فإن الألسنية هي بطبيعة الحال ، الأداة اللازمة للتحليل الأسلوبي .

لكن الأمر لا ينتهي عند ذلك الحد ، فالتحليل الأسلوبي للرواية ، لا يمكن أن يكون مُنتجاً بعيداً عن فهم عميق للتعدد اللغوي ، ولحوار اللغات في عصر معين . غير أنه لفهم حوار اللغات ، وحتى السماع ، لأول مرة ، بوجود حوار ، فإن معرفة المظهر اللساني والأسلوبي للغات ، لا يكفي : إنه من الضروري النفاذ بعمق إلى المعنى الاجتماعي - الأيديولوجي لكل لغة ومعرفة التوزيع الاجتماعي لجميع الاصوات الأيديولوجية لعصر ما ، معرفة دقيقة .

وبصاف تحليل أسلوب الرواية صعوبات من نوع خاص ، ناتجة عن سرعة تيار سمورتي التحويل اللتين تخضع لهما أية ظاهرة لسانية وهما : سمورة التكريس وسمورة إعادة التبر [الإبراز] .

تستطيع بعض عناصر التعدد اللغوي المدججة في لغة الرواية (مثلاً ، الإقليمية ، التعبيرات المهنية والتقنية) أن تفيد في تسيق مقاصد الكاتب (وإذن ، في أن تُستعمل بطريقة تقييده ، على مسافة) ، وهناك عناصر أخرى من التعدد اللغوي ، مماثلة للاول ، فقدت في لحظة معينة طعمها « الأجنبي » وأصبحت مكرمة عن طريق اللغة الأدبية ، والكاتب لم يعد يدركها داخل نسق لهجة إقليمية ، أو ضمن رطانة مهنية ، بل داخل نسق اللغة الأدبية . وسيكون خطأ فظاً أن نقرّو إليها وظيفة تسيقية : إن تلك العناصر توجد على المستوي نفسه الذي توجد عليه لغة الكاتب إلا إذا لم يتضمن هذا الأخير مع اللغة الأدبية لعصره ، و في هذه الحالة ، فإنها ستوجد على مستوى لغة « مُنقّة » مختلفة (أدبية وليست إقليمية أبداً) . ومنذ ذلك الحين ، في بعض الحالات ، يكون من الصعب جداً الفصل فيما يبدو للكاتب كأنه عنصر مُكرّس من اللغة الأدبية ، وفي ما زال يعطيه الإحساس بالتعدد اللغوي . وكلما ابتعد العمل الأدبي المهل عن وعينا الحديث ، كلما أصبحت هذه

الصعوبة كبيرة . وفي العصور التي يكون التعدد اللغوي هو الأكثر صرامة ، وحيث يكون تصادم اللغات وتفاعلها متوترين وقويين بكيفية خاصة ، وحيث التعدد اللغوي يحاصر اللغة الأدبية من كل جانب ، أي في العصور الأكثر ملاءمة للرواية ، فإن « مظاهر التعدد اللغوي تصبح مكرسة بسهولة وسرعة ، وتنقل من نسق لغة إلى آخر : من الحياة المعيشة إلى اللغة الأدبية ومن هذه الأخيرة إلى الكلام الجلي ، ومن الرطانة المهنية إلى اللغة المشتركة ، ومن جنس تعبري لآخر ، الخ . وفي هذا الصراع المتوتر ، تغدو الحدود ، في آن ، أكثر حسماً ولكنها أكثر تلاشياً ، فيستحيل ، أحياناً ، أن نحدد بدقة أين اعتمدت تلك الحدود ، ومن أين دخل بعض « المقاتلين » إلى أرض العدو ! كل ذلك يثير صعوبات ضخمة أمام التحليل . وخلال العصور الأكثر استقراراً تكون اللغات محافظة أكثر ، ويتم التكريس ببطء أكبر ، وصعوبة أشد ، فنستطيع أن نتابعه بسهولة . ومع ذلك ، يجب القول بأن سرعة التكريس لا تخلق صعوبات إلا بخصوص الترهات ، وتفاصيل التحليل الأسلوبي (أساساً للخطاب الأجنبي المبعثر بكيفية مشتتة داخل خطاب الكاتب) ، لكن فهم اللغات الأساسية المنسقة والخطوط الجوهرية في حركة المقاصد ولعبتها ، لا يمكن أن يتضائق من ذلك .

والسرورة الثانية ، إعادة التعبير ، أكثر تعقيداً . إنها تستطيع أن تُثوِّب بكيفية هامة ، فهم أسلوب الرواية . وتتلحق هذه السرورة الثانية بإثرائنا لمسافات الكاتب ونبراته المقيمة ، التي ينجزها عن طريق محور فروقها الصغرى ، وغالباً ، عن طريق تحطيمها . وقد سنحت لنا الفرصة من قبل للقول ، بأن بعض نماذج الخطاب الثنائي الصوت ومغايراته ، تفقد بسهولة ، بالنسبة لمن يستمعها ، صوتها الثاني ، وتنصهر مع الخطاب المباشر الأحادي الصوت . هكذا ، فإن الصوغ البارودي في الموضع الذي لا يبدو فيه هدفاً في حد ذاته بل يضطلع بوظيفة التشخيص ، يمكنه بسرعة كبيرة وبسهولة متناهية ، مع بعض الشروط ، أن يمتنع عن الإدراك تماماً ، أو يلامسه الإدراك بنسبة ضعيفة جداً . وسبق أن قلنا أيضاً بأنه في تشخيص نثري حقيقي ، يبدى الخطاب البارودي مقاومة حوارية داخلية تجاه المقاصد البارودية ، وذلك لأن الكلمة ليست مادة جامدة ، موضوعة بين يدي الفنان الذي يستعملها كيف شاء ، وإنما هي حية ، منطقية ، دائماً وفية لنفسها . إنها تستطيع أن تصير غير ملائمة ومضحكة ، وأن تكشف ضيقها ومظهرها الاحادي الجانب ، لكن معناها ، بعد تجسيده لا يمكن أبداً أن يتحقق تماماً . ويستطيع هذا المعنى ، في ظروف مختلفة ، أن يجعل شرارات جديدة ومتلافة تنبثق عن طريق إحراق قوالبه الموضوعة ، وإذن عن طريق حرمان التبريد البارودي من خلفية حقيقية ، وحجب نوره وإطفائه . ولابد من أن نستحضر في ذهننا تلك الخاصة الأخرى لكل تشخيص نثري عميق : فمقاصد الكاتب تتحول داخله وفقاً لمنحن بياني ، والمسافات بين الخطاب والمقاصد تتغير دوماً ، أي أن زاوية الانكسار تتعدل ، فهي أعلى المنحن البياني يكون مُمكناً تحقيق تضامن تلم للكاتب مع تشخيصه ، وإدغام صوتيهما ، وفي أسفل المنحن ، على العكس ، يمكن أن يكون هناك توضيح تلم للتشخيص ، وإذن يمكن تحقيق بلودها خشنة ، مرفقة بصوغ جليدي عميق . ويمكن لانصهار التشخيص مع نوايا الكاتب أن يتراوح ، بكيفية واضحة ، مع التوضيح الكامل للتشخيص ، لكن فقط خلال جزء صغير من العمل الأدبي ، مثلما نجد عند بوشكين بالنسبة

لوجه لونغين ، وجزئيا ، بالنسبة لوجه لينسكي . بالطبع ، فإن منحني حركة نوايا الكاتب يمكن أن يكون قوياً تقريباً ، والوجه داخل الرواية الثرية يملك أن يكون أكثر روقاً وتوازناً . ولما كانت شروط التشخيص قادرة على التغير ، فإن بإمكان المنحني أن يصبح أقل بروزاً ، بل يمكنه أن يتمطي له شكل خطأ مستقيماً : فيصبح الوجه عندئذ ، إما قصدياً كلية ، وإما على العكس ، غريباً بمعنى الكلمة ، وبارودياً بطريقة خشة .

مالذي ، إذن يحدد إعادة تسيير وجوه الرواية ولغاتها ؟

إنه تعديل في خلفيتها الحوارية ، أي تحويل داخل الجسم المتعدد اللغة . وعندما يتحول حوار اللغات في عصر معين ، فإن لغة الشخصية الروائية تبدأ ترن بكيفية مختلفة ، ما دامت مضاعفة بطريقة مغايرة ومبركة عبر خلفية حوارية أخرى . داخل هذا الحوار ، وداخل هذه الشخصية وخطابها ، يمكن أن يتقوى ويتعمق مقصده المباشر أو ، على العكس ، تستطيع تلك الشخصية أن تتوضع كلية ويستطيع الوجه الكوميدي أن يصير مأسوياً ، والمفصوح قاصحاً ، الخ .

في إعادة التسيير من هذا النوع ، لا يوجد انتهاك فقط لإرادة الكاتب . ويمكن القول بأن السهولة جرث داخل التشخيص نفسه ، وليس فقط داخل الشروط الجديدة للإدراك . فهذه الشروط لم تفعل أكثر من تحييد إمكانات التشخيص التي كانت توجد فيه من قبل (صحيح أنها قد أضفت إمكانات أخرى) . ويحق أن نؤكد بأن التشخيص يغلو بمعنى ما ، مفهوماً وعموساً أفضل من ذي قبل . وفي جميع الأحوال ، فإن لأفهماً معينا ينضم هنا ، إلى فهم جديد وأكثر عمقا .

وفي بعض الحدود ، تكون إعادة التسيير محتومة ومشروعة ، بل ومنجزة ، لكن هذه الحدود تكون سهلة الاجتياز عندما يكون العمل الأدبي بعيداً عنا ، وعندما نبدأ في إدراكه من خلال خلفية أجنبية عنه تماماً . في هذه الحالة ، تستطيع إعادة تسيير جذرية أن تُشَوِّه العمل : ذلك هو مصر كثير من الروايات القديمة . لكن الأكثر خطراً ، هو إعادة تسيير تبسيطة تصميمة ، تأتي ، من كل الجوانب ، دون مستوى عقلية الكاتب (ودون عصره) ، ونحول تشخيصاً ثنائي الصوت إلى تشخيص مسطح ذي صوت واحد ، بطولي - متكلف ، مؤثر عواطفياً ، أو على العكس ، نحوله إلى تشخيص كوميدي بكيفية سطحية . هنا ما نجد مثلاً ، في التأويل الانتقائي المحدود ، للأسلوب البورجوازي الصغير ، ولوجه لينسكي بأخذه مأخذ الجد ، بما في ذلك حتى قصيدته البارودية : إلى أين ، إذن هربهم ... لو نجد في تأويل بطولي محض ليشورين ، على طريقة تفسير شخصيات ملر لانسكي (٣٩) .

إن لسهولة إعادة التسيير ، دلالة كبيرة بالنسبة لتاريخ الأدب . فكل عصر يُعيد ، على طريقته ، تسيير أعمال أدبية تنتمي إلى ماض قريب . والحملة التاريخية للأعمال الكلاسيكية هي ، إجمالاً ، ضرورة متصلة من إعادة التسيير والإبراز اجتماعياً ولينولوجياً . وبفضل الكامن من النوايا والمقاصد التي تطوي عليها ، فإنها تستطيع ، في كل عصر ، وعبر خلفية حولية جديدة ، أن تكشف مظهر دلالة دائماً أكثر جلاء . إن جسم الأعمال الكلاسيكية يستمر ، بالمعنى الحرلي للكلمة ، في النمو ،

وفي إعادة خلق نفسه . كذلك ، فإن تأثيرها على الأعمال الأدبية اللاحقة ، يَفْتَرَضُ خُصِيّاً ، عنصراً من إعادة التبر . وإن الشخصيات الأدبية الجديدة هي ، في غالب الأحيان ، مخلوقة من إعادة تنوير القديمة ، عن طريق نقلها من سجل نبرات إلى سجل آخر ، مثلاً من صعيد كوميدى إلى صعيد تراجيدى ، أو العكس .

ويذكر ف . ديبلوس في كُتُبِهِ ، أمثلة مفيدة عن خلق شخصيات جديدة من خلال إعادة تنوير أخرى قديمة . فشخصيات الرواية الأنجلزية المتسبة إلى مهنة أو طبقة (الأطباء ، القانونيون ، لبلاء الريف) ظهرت أول الأمر في أجناس كوميدية ، ثم انتقلت إلى مستويات مضحكة من الدرجة الثانية في الرواية ، بصفتها شخصيات موضوعة ثانوية ، وبعد ذلك فقط ، نُقِلَتْ إلى مستويات عالية وأصبح في إمكانها أن تصير شخصيات أساسية . وَتُمَثِّلُ إحدى الطرائق الكبرى لنقل شخصية ما ، من المستوى الكوميدى إلى مستوى أعلى ، في تقديمها بائسة ، مثالة ، فالآلام تنقل شخصية مضحكة إلى سجل مختلف ، أكثر رفعة . هكذا ، نجد أن الوجه التقليدى للبخيل في الكوميديا ، بهم في تشيد شخصية جديدة ، هي شخصية الرأسمالي ، كما يتيح الصعود إلى المرتفعات المأسوية لشخصية « دمي » في رواية ديكتر^(١٠) .

وتكتسب إعادة تنوير تشخيص شعري ينتقل إلى النثر ، أو بالعكس من النثر إلى الشعر ، أهمية خاصة . وعلى هذه الشاكلة ، وُلِدتْ الملحمة البارودية في العصر الوسيط ، ولعبت دوراً جوهرياً في التحضير لظهور رواية الخط الثاني (مقلرتها الكلاسيكية تبلغ الأوج بظهور L. arioste) . ولا جدال في إن إعادة تنوير شخصيات منقولة من الأدب إلى مجال فنون أخرى - الدراما ، الأوبرا ، الرسم - هي عملية ذات دلالة كبيرة . والمثال الكلاسيكي في هذا الصدد هو : إعادة التبر القوية التي أنجزها الموسيقي تشايكوفسكي لرواية بوشكين أوجين أونيفين ، فهي عملية جد هامة بِسَبَبِ التأويل ذي الطابع البورجوازي الصغير لشخص هذه الرواية التي حُجِبَ الجانب البارودي فيها^(١١) .

هذه هي سرورة إعادة التبر ، ويجب أن يُقَرَّ لها بأهميتها الكبيرة والمضفة داخل تاريخ الأدب . وإن الدراسة الأسلوبية ، الموضوعية ، لرواية العصور البعيدة ، تفرض علينا أن نأخذ بالاعتبار ، جدياً هذه السرورة ، وأن نربط بدقة ، بين الأسلوب الذى ندرسه ، وبين الخلفية الحوارية للتعهد اللغوي الخاص بعصره . فضلاً عن ذلك ، فإن تلخيص إعادة التبريرات اللاحقة لشخص رواية ما ، مثلاً شخصية دونكشوت ، يكتسب أهمية كشفية كبرى ، هووسع دائرة تأويلها الأدبي والأيدولوجي . ذلك أن الوجوه الكبيرة للرواية - ولا بأس من أن نُكْرَرَ ذلك - تستمر في النمو ولي الانتشار حتى بعد خلقها ، وهي قادرة على أن تتحول داخل أعمال أدبية لمصور أخرى ، جد بعيدة عنها وعن ساعة ميلادها الأول .

هوامش

(١) لا نستطيع ، هنا ، الدخول في جوهر مشكلة تعلقات اللغة والأسطورة . وفي الكتب التي تحدثت عن هذا الموضوع ، نجد أن المسألة قد عرّجت ، إلى أمد قريب ، على المستوى السيكولوجي ، ومن زاوية نظر متصلة بالبولكلور ، وبدون علاقة مع المضامين الموسومة لتوزيع الطوعي اللغوي (مثلاً عند ستهال ، لازروس ، ووندت ، وآخرين ...) وفي الاتجاه السوفييتي ، طرحت هذه المسائل في حلاتها الجوهرية من لندن ونيويورك .

(٢) بدأ هذا المجال الافتراضي في الدخول ، لأول مرة ، إلى مجال العلم ، عند دراسة « إحقاق الدلالات » .

(٣) إن الصور الثابتة الساعرة في أصحبت هولرس ، مشهورة ، وفيها نجد أن الموقف المتحكم فيه « أنه » يشتمل دائماً على أسئلة بلرودية تخص السلوكيات المألوفة ، ووجهات نظر الآخرين والآراء الجارية . ونجد ، أيضاً ، أصحبت ملوكيس ظرون أكثر قرباً من التوزيع الروائي للشيء . واستلخاً إلى الشفرات الثابتة من تلك الأصحبت ، يمكننا أن نمسك على الأسئلة البلرودية في الخطاب العام والوعظي .

(٤) نجد عناصر للتوزيع المتسق عن طريق التصدد اللغوي وأيضاً من خلال بنور لأسلوب النثر الأصيل ، في نص « الدفاح » لسقراط . وبصفة عامة ، فإن وجه سقراط وألفه تحدد ، عند أفلاطون ، الطابع نفسه للنثر . غير أن أشكال السيرة الذاتية الإغريقية المتأخرة زمنياً ، وكذلك السيرة الذاتية المسيحية ، تكتسي أهمية خاصة ، فهي تفرق الطبع - الاحتراف بمحور يتم من خلال عناصر رواية المفردات والطقع التي يمكن أن تعرف عليها (معاداة الأصل نفسها لم يحفظ بها) ديون كريزوستوم ، جوستن - مارتن ، سيريان ، وأيضاً مايمسي عما *Cycle des légendes médiévales* ، نجد العناصر نفسها عند بروس *Boece* .

(٥) من بين الأشكال البلاغية اللغوية جميعها ، نجد أن جنس القديح اللاذع هو الذي يشتمل على أكثر عدد من الإمكانات الروائية . فهو قبل بل ويستمر تنوع الصيغ اللغوية ، والمنحصر في القديح والبلرودي الساعر لوجهات نظر الآخرين ، إنه يسمح بترج الأبيات الشعرية مع النثر ، الخ .

(٦) يمكن أن نذكر في هذا الصدد ، رسائل سيررون إلى أبيكيس *Articles* .

(٧) نراجع في هذه المسألة كتاب كريستوف : نظرية الرواية (موسكو ١٩٢٧) ، وأيضاً المقدمة التي كتبها بوليفر لترجمة رواية أشيل ناتيس : مظهرات لوسبي وكليظون ، (نشر الأدب العالمي ، موسكو ١٩٢٥) . هذه المقدمة توضح مسألة رواية السفسطائيين .

(٨) عرفت تلك الأفكار عن نفسها في أول تحليل محقق للرواية وأصبح مرجعاً في الموضوع ، وهو تحليل ميس *Hébel* سنة ١٦٧٠ . ولم يظهر كتاب يمثل في الموضوع إلا في القرن التاسع عشر ، عندما نشر ليوين رود دراسة عن رواية الصور القديمة سنة ١٨٧٦ .

(٩) راجعوا الشكل المتطرف لهذه الطريقة المتصورة عند ستهال ، وأيضاً عند جيل - بول مع توزيع أكثر في درجيات الصور البلرودي .

(١٠) هكذا نجد أن بوليفريف في المقالة المذكورة ، يسجل أن أشيل تافيس في تصويره البرودي يلجأ إلى تيمة الحلم المنظر الطفيلية . فضلاً عن ذلك ، يرى بوليفريف أن رواية تافيس تنبذ عن النمط التقليدي لتجده صوب رواية الطليح الغزلية .

(١١) الكتاب الألماني والفرنسيون إيشناخ ، (١١٧٠ - ١٢٢٠) .

(١٢) « بلزيفال » هي أول رواية ذات مشكلة ، ولول رواية للتكوين . وهذا المنظر الجنسي الرواية يتميز عن رواية التكوين الطبيعية الخالصة (البلاغية) ، الأسدية المصوت أساساً (مثل روايات تيليف ، ولا سوريندي ، وإسل) ويستلزم التثنية القصوية . ورواية التكوين الساعرة ، المبلغت بقرة غير البروديا ، هي منظر أصيل لهذا الجنس الروائي .

(١٣) إن سورورة ترجمت ونُقلت ملحة الآخرين لم تم ، هنا ، داخل الوعي الفردي لكتاب الرواية : إنها سورورة طويلة ، تدرجية تم داخل الوعي الأدبي واللساني للقصير . فالوعي الفردي لم ينفأها ، ولا أنفأها ، وإنما أسهم فيها .

(١٤) في نهاية القرن الخامس عشر وبداية السادس عشر ، ظهرت في كتاب مطبوع جميع روايات القروسية ، تقريباً ، الموجودة آنذاك .

(١٥) إن رواية أماديوس ، مفصولة عن جنودها الإسبانية ، قد أصبحت رواية عالمية تماماً .

(١٦) إن شجاع فعل مفردة « اللغة الأدبية » يمكن أن يضيف مجاله في بعض الفترات عندما يُشيد جنس نصف - أدبي ، قاعدة صارمة ومميزة (مثلاً هو الشأن ، مثلاً ، في الجنس الرسائل) .

(١٧) يتميز الأدب الألماني بعمل خاص نحو هذه الطريقة في تدنية الأقوال المرفوعة ، بواسطة نشر مقالات وتدابيع ذات مستوى وضع . وهذه الطريقة التي أدخلها في الأدب الألماني وولفرم فون إيشناخ ، هي التي تجدد في القرن ١٥ ، أسلوب مبشرين شيعيين مثل جيلر فون كينز ميغ . وفي القرن ١٦ أسلوب فيشلوت . وفي القرن ١٧ الدعوات التبشيرية لأبراهام سانتا كلارا ، وفي القرن ١٨ و ١٩ تجدد أسلوب روايات هيسل ، وجان بول .

(١٨) من ثم المكسبات التركيبية الملقاة للرواية المزعومة إذا فُورثت برواية القروسية : يضل مركز بقرة ، « إيتان » هيسل ، تطور للسطر المتوسل . ويجب أن نُحل كذلك ، إدخال الميتولوجيا الكلاسيكية والأيات الشعرية إلى النثر .

(١٩) إن « حوارات الموتى » جسد متشعبة ، والعنصر المميز فيها هو : أن تعد الأشكال نغم إسكافية فتحدثت حول نيات مختلطة (معاصرة وحالية) ، مع حكماء ، وعلماء ، وأبطال من جميع الأقطار ، وفي كل العصور .

(٢٠) نظري لاسيري L'Astrey فُتكر المحقق الذي تتخفى وراءه شخصيات العصر الواقعية .

(٢١) هكذا ، نجد فكرة الاحتيال نظم ، تتناغم وتختصص بحبيب ، قصيدة كمشهورة منظومة بالفرنسية القديمة ، عنوانها : حيلة أليكسي (L'Alexandre) وفي روسيا ، عندما ، مثلاً ، حيلة نيلوروز ولايشنورا .

(٢٢) إن سط مثل هذه الاحتمالات ، المفروضة على يمثل جميع أنواع الأفكار والاحتمالات المسيرة للموضة ، هو قسط كبير في الإنتاج القصص الروائي الدرجة الثانية .

(٢٣) حيلة لازرليو دو نوريس هي أول رواية شطرنج .

(٢٤) صحيح أن مفهوم هذا الاتساع كلما يكون امتداداً لهذا النموذج : ظلاله الإشكالية والبيكولوجية هي ، في غالب الأحيان ، مبتذلة . ولذلك فالمودج التالي هو أكثر وضوحاً وصلاحاً .

(٢٥) أمينا هنا الاصطلاح من ديبلوس Dibelius

(٢٦) كريستوف ويلاند (١٧٣٣ - ١٨١٢) كاتب وشاعر ألماني .

جون كارل ويتزل (١٧٤٧ - ١٨١٩) هو مؤلف TobiasKraut

كريستيان فريدريك بلاكنهورغ (١٧٤٤ - ١٧٩٦) دارس للإستيعاف ومنظر للأدب ، ألف : بحث عن الرواية ، ونظرية عامة للفنون الجميلة .

(٢٧) كوتفريد كيلر (١٨١٩ - ١٨٩٠) (justified Keller) كاتب سويسري ، ألف : هنري الأخضر و : أفضل سيلدوبلا ، و : سبع أساطير .

(٢٨) مفهوم أنا لا نتحدث هنا ، ألا عن الخطاب المتحرر للاهتمام المتصل بالخطاب الآخرين بكيفية جدلية ودفاعية ، ولا نتحدث عن تأثير الشخصيات ذاتها ، الذي هو تأثير غوي ، أدبي ، خالص ، ولي غير حاجة إلى الاصطلاح الترمي .

(٢٩) وعلمنة في البروك الألماني .

(٣٠) نجد ذلك ، بشكل أو بآخر عند فيلنفع ، موليت ، وستون . ولي ألمانيا ، عند ميزوس ، فيلاتد ، ميلر ، وآخرين . وهؤلاء الكتب جميعهم ، عند معالجتهم الأدبية لمسألة التأثير المتبادل (والتطليسي) في علاقته بالواقع ، يتبعون نموذج رواية دوكنشوت التي يبدو تأثيرها حاسماً . (يمكن أن نراسخوا ، في الأدب الروسي ، دور لغة ريشلرديسون في التصديق المتعدد الأصوات داخل رواية بوشكين : لوجيه أو نغين) .

(٣١) بوشكين : محكمات سيلكوف .

(٣٢) بوشكين : ابنة القبطان .

(٣٣) مفهوم أنا نتكلم هنا عن الدراما الكلاسيكية الخالصة بوصفها تعبر عن الحد الأعلى لحسن . ومن الواضح أن الدراما الواقعية المعاصرة تستطيع أن تتوفر على لغات متنوعة ومتعددة .

(٣٤) لا نتألم هنا مشكلة تأثير الكوميديا على الرواية ، والأصل الممكن ، انطلاقاً من الكوميديا ، لبعض مقاربات الممثل ، والمهرج ، والأهله . ومهما تكن أصولهم ، فإن وظائفهم تتغير داخل الرواية ، ولي إطار الرواية تسمو إسكانيات جديدة تماماً بالنسبة لهذه الوجوه .

(٣٥) سبق القول بأن الصوغ الخواري الكلاسيكي للغة المثقلة في الخط الأسلوبي الأول ، مثله مثل حصرت الجدلية مع تعدد لغوي محتمل ، يوجد هنا (في الخط التالي) شيئاً .

(٣٦) ميخائيل برينفين (١٨٣٣ - ١٩٥٤) : أسلوبي أصيل وقصاصر ذو حساسية ناعمة .

(٣٧) Simplicius Simplicissimus : عنوان رواية شهيرة للكاتب الألماني كريستوف فون كرهملشوزن الذي عاش خلال القرن السابع عشر (١٦٤٢ - ١٦٧٦) .

(٣٨) إن هذا الفهم يمنع كذلك تقيماً للرواية ، وليس فقط تقيماً أدبياً بللمص المضيف ، بل أيضاً التطوير الأيديولوجي ، لأنه لا يوجد فهم أدبي غير ترمي .

(٣٩) ألكسندر بروجيف ، الملقب بـ مارلانسكي (١٧٩٧ - ١٨٣٧) ، كاتب روسي رومانسي غزير الإنتاج لكن بدون روح ، منفس عدم الأصالة لجزءه ، وهجو ووالترسكوت .

(٤٠) شارل ديكنز في روايته Dombey and Son

(٤١) إن مشكلة الخطاب الثنائي الصوت ، البارودي ، والشاعر (وبصفة أكثر مشكلة تشابهاه) في الأوبرا ، وكذلك الموسيقى وتصميم الرقص (وخصت بالمدونة) هي مسألة بالغة الأهمية .

تحليل رواية نولستوي، البعث

بعد مرور أكثر من عشر سنوات على الانتهاء من « أناكارينا » (١٨٧٧) أنجز تولستوي روايته الأخيرة « بعث » (١٨٩٠) . وخلال هذه السنوات العشر ، حصلت « الأزمة » الشهيرة التي ستقلب الحياة الشخصية لتولستوي وكذلك لإيديولوجيته وإنتاجه الأدبي ، مما جعله يتخلى عن ممتلكاته (لفائدة أسرته) ، وينقض معتقداته الماضية ورؤيته للعالم ، وينكر عمله الأدبي .

ومثل هذا الانقلاب في الرؤية للعالم وفي الحياة الشخصية ، أحس به معاصرو تولستوي إحساساً قوياً وفهموه على أنه بمثابة أزمة . اليوم ، يرى العلم المسألة بكيفية مختلفة ، ذلك أننا نعرف أن مقدمات هذا الانقلاب كانت توجد سلفاً في أعمال تولستوي الشاب ، ونعرف أنه منذ السنوات الممتدة بين ١٨٥٠ - ١٨٦٠ كانت تظهر بوضوح اتجاهات ستجذب مجالاً للتعبير عن نفسها منذ ١٨٨٠ في « الاعتراف » وفي الحكايات الشعبية والمهلولات الفلسفية الدينية وكذلك في وضع تولستوي لبعض مبادئ الحياة موضع تساؤل جذري . ونعرف أيضاً أن هذا الانقلاب لا يجب أن يفهم باعتباره حدثاً يخص حياة تولستوي وحده ، بل كان ، في الواقع متجيباً لتطور السيرورات الاجتماعية والاقتصادية والأيدولوجية المعقدة التي كانت تجري آنذاك في المجتمع الروسي والتي كانت تقتضي من الكاتب أو الفنان الخاضعين في تكوينهما لفترة سابقة ، أن يعيدا النظر في توجيه أعمالهما . وفي الثمانينات بالضبط (١٨٨٠) ، حصلت « إعادة التوجيه الاجتماعي » لإيديولوجيا تولستوي وإبداعه الأدبي . وكان ذلك هو الجواب المطلوب من لدن الشروط الجديدة لتلك الفترة .

منذ الخطوات الأولى على درب الأدب ، تميزت الرؤية للعالم عند تولستوي وكذلك عمله الأدبي ، بل وحتى أسلوب حياته ، بموقف معارضة للتيارات السائدة في عصره . بدأ مثل « تقليدي مناضل » يدافع عن تقاليد القرن الثامن عشر ، وعن مبادئه ، وعن روسو ، وعن موجة المواظفة الأولى .

ولما كان مناصراً لمبادئ بالية ، فقد تشبع للمجتمع البطريركي الخاضع لسيطرة مُلاك الأراضي والقائم على الرق ، كما عارض بقوة قيام علاقات اجتماعية جديدة متولدة عن ضغط البورجوازية

الليبرالية . كان تولستوي خلال السنوات ١٨٥٠ - ١٨٦٠ يرى أن كاتباً مثل تورجنيف ، هو ديمقراطي أكثر من اللازم مع أنه كان مُثلاً للتيارات الأدبية المعبّرة عن طبقة النبلاء الروسية . في تلك الفترة ، كان يوجد في النقطة المركزية لأيديولوجية تولستوي وإلهامه الأدبي ، مفهوم التنظيم البطريكي للأسرة ، وللملكية العقارية مع جميع العلائق البشرية المنحدرة من هذه الأشكال الاجتماعية . وهي علائق مُؤنّطة بعض الشيء ومفتّرة ، في التحديد الأخير ، للواقع التاريخي الملموس .

إن الملكية العقارية البطريكية منظوراً إليها من واقعها الاجتماعي الاقتصادي ، كانت توجد آنذاك ، خارج الصمورة التاريخية . لكن تولستوي لم يصبح مع ذلك ، المعلق الستانتالي على « اعشاش الأسيلد »^(١) الأخيرة ، تلك البقايا العتيقة من العهد الإقطاعي . وإذا كان صحيحاً أن رومانسية معينة خاصة بهذا العالم الإقطاعي المحتضّر ، تكون جزءاً متحماً برواية « الحرب والسلام » ، فإنه لا يقل عن ذلك وضوحاً أن هذه الرومانسية لا تكون الخاصة الغالبة في هذه الرواية . ذلك أن المجتمع البطريكي مستحضر عند تولستوي عبر سيمفونية غنية بالصور والمشاعر والانفعالات . إنه مرتبط بحدراك عميق لعلائق الإنسان بالطبيعة إلا أنه لا يَكُون منذ البدء ، سوى خلفية يمتزج فيها الواقعي بالرمزي وتضيف إليها الفترة عناصر واقع اجتماعي آخر .

ليست البداية عند تولستوي ، هي العالم الواقعي لِلْمَالِكِ العقاري ، ذلك الوسط الجامد القائم على الرّق والمنغلق على ذاته والمعلدي لكل تجديد . بل إن تولستوي يتبع مقاربة أخرى : اصطلاحية بعض الشيء ، بدون شك ، إلا أنها مُثَثّرة بعمق للشعارات الاجتماعية المطروحة في سنوات ١٨٦٠ ، مما جعلها متفحّية لتعند الأصوات المنبعثة من فترة جد غنية بالصراعات والتوترات الإيديولوجية .

وانطلاقاً ، بالتحديد ، من هذه الرؤية للملكية العقارية الإقطاعية ، المؤسّبة نصفياً ، استطاع تولستوي أن يتطور بكيفية مُطرّدة نحو مثله الاجتماعي الأعلى الذي تجسده الاسبّة (isba) (مسكن خشبي يقطنه الفلاحون الروس) . لأجل ذلك ، فإن انتقاد الرأسمالية الوليدة وانتقاد كل ما كان يستلها سواء على الصعيد البيكولوجي أو على الصعيد الإيديولوجي ، قد اعتمد عند تولستوي ومنذ وقت مبكر ، على بنية اجتماعية تحته أكثر اتساعاً من بنية الحياة التقليدية للملكية العقارية المرتكزة على الرّق . وهذا المظهر الآخر لعالم تولستوي ، هذه اللذة العارمة للعيش التي تلون مجموع أعمال تولستوي قبل الأزمة ، لم تكن في جزئها الكبير ، سوى التعبير عن هذه الأشكال الاجتماعية الجديدة والصاخبة التي كانت قد ارتلادت ساحة التاريخ^(٢) خلال تلك السنوات .

كل هذا الذي ذكرناه ، كان يسهم في تكوين روح تلك الفترة : فمن جهة نجد نظاماً تقليدياً مرتكزاً على الرّق ، بلفظ أنفاسه الأخيرة ، ومن جهة ثانية ، كان هناك عالم إيديولوجي قليل التمايز وخاص بفعلات اجتماعية جديدة . ولم تكن الرأسمالية قد شرعت بعد في تركيز وتوزيع القوى الاجتماعية التي كانت شعاراتها الإيديولوجية ما تزال مختلطة وكانت تتداخل فيما بينها بألف طريقة وخاصة في مجال الإنتاج الفني . والواقع أن الفنان كان يستطيع أن يتوفر على بنية اجتماعية تحته

واسعة بالرغم من أن هذه البنية كانت تنطوي على تناقضات داخلية كامنة لم تكن تبدي بعد في وضع النهار ، مظهرًا مثل تناقضات الاقتصاد لتلك الفترة . إن الحقبة كانت تُراكمُ التناقضات ، إلّا أن إيديولوجيتها ، وبخاصة في مجال الفن ، ظلت ساذجة في معطياتها ما دامت تلك التناقضات لم تكن قد انكشفت أو غلت راحة .

فوق هذه البنية التحتية الاجتماعية الواسعة اللامتازة وغير الكاشفة لتناقضاتها ، شيدت الجماهير الروائية الضخمة لتولستوي . بل إن سناجها وتناقضاتها الداخلية غير المقصودة هي التي كونت غناها وعظمتها عن طريق إدراج وجوه وأشكال ووجهات نظر ، وتقييمات تعبر عن مواقف اجتماعية متافرة ومفتقرة إلى التجانس . وهذا هو ما يميز ملحمة « الحرب والسلام » ، وكذلك القصص والمهيكات ، بل وحتى رواية « أنا كارنينا » .

بدأت سمورة التمايز منذ سنوات ١٨٧٠ . كانت الرأسمالية قد استقرت مُحددةً بمنطق شرس حقل القوى الاجتماعية ، مفرقة الأصوات الإيديولوجية ، معطية لكل صوت وضوحاً أكثر ، ومقيمة في كل الأنحاء حدوداً دقيقة . وقد تسارعت هذه السمورة أيضاً خلال السنوات ١٨٨٠ - ١٨٩٠ وهي الفترة التي أتمت خلالها التيارات الإيديولوجية بالمجتمع الروسي ، تمايزها : فالمدافعون المنشئون بالنظام البطيريركي التقليدي ، والبورجوازيون الليبراليون من كل صنف ، والشعوبيون ، والماركسيون ، جميع هذه التيارات تمايزت عن بعضها البعض ، ووضعت إيديولوجيتها الخاصة التي تنحو ، نتيجة لتفاقم صراع الطبقات ، إلى أن تتميز بدقة أكبر من قبل . ومنذئذ نغم على المبدع أن يختار توجيهه بدون التباس داخل هذا الصراع الاجتماعي ، خوفاً من أن يخسر ملكاته الإبداعية .

إن الأشكال الفنية خاضعة بدورها لهذه الأزمة الداخلية حيث تمايز وتتحاين التناقضات الكامنة . فالملاحمة التي كانت تجمع تحت نفس الإضاءة الفنية ، عالم نيكولا روستوف ، عالم بلاطون كراتيف وعالم بير بيزوكوف ، وعالم الأمير الشيخ بولكونسكي ، أو الرواية حيث ليفين يجده ، بدون أن يكف عن أن يكون مُلاكا للأرض ، طمأنينة روحه بالقرب من إله الموجيك .. هذه الأشكال أصبحت في سنوات ١٨٩٠ ، مستحيلة . ذلك أن التناقضات التي تشتمل عليها ظهرت جلية في عمق العمل الأدبي ذاته ، مفككة من الداخل وحدته ، مثلما أنها كانت قد انفجرت في واضحة النهار داخل الواقع الاجتماعي والاقتصادي الموضوعي .

وخلال هذه الأزمة الداخلية التي أثرت في إيديولوجية تولستوي وفي نشاط إبداعه الأدبي على السواء ، بدأ يتجه صوب عالم طبقة الفلاحين البطيريركية . ولحد هذه الفترة ، كان نفْيُ الرأسمالية ونقد الحضارة المدنية يمان انطلاقاً من مواقف عزيزة على طبقة نبلاء قروية تقليدية وغير متشبثة كثيراً بالمواضعات . والآن ، أي منذ ١٨٩٠ ، بدأ النفْي والنقد يمان من مواقع طبقة فلاحين تقليدية هي في نفس الآن ، ذات مواضعات اجتماعية ومفتقرة لواقع تاريخي حقيقي وملمس . من ثم فإن عناصر الرؤية للعالم لدى تولستوي التي لم تكن ، أول الأمر ، موجهة إلا نحو هذا القطب الثاني للعالم الإقطاعي الذي كان الفلاح يُكوّنه ، والتي كانت تتعارض بضعف مع كل واقع ثقافي واجتماعي

وسياسي محيط بها ، تستولي منذ الآن على كل تفكيره وتُرغمه على أن يرفض بهرامة جميع ما لا يتلاءم معها .

لقد نجح تولستوي ، باعتباره مفكراً إيديولوجياً وأخلاقياً ومبشراً ، في أن يتناغم مع طبقة الفلاحين ، وفي أن يصبح حسب تعبير لينين ، الناطق باسم ملايين وملايين الناس الممثلين لهذه الطبقة الاجتماعية :

« إن تولستوي عظيم بصفته مترجماً لأفكار وعقليات ملايين الفلاحين الروسين أثناء اندلاع الثورة البورجوازية في روسيا . تولستوي أصيل لأن مجموع أفكاره إذا أخذت ككل ، تعبر بكيفية صائبة عن خصوصيات ثورتنا باعتبارها ثورة بورجوازية فلاحية . من هذه الزاوية ، فإن التناقضات الموجودة في أفكر تولستوي ، هي مرآة حقيقية للشروط المتناقضة التي جرى فيها النشاط التاريخي لطبقة الفلاحين خلال ثورتنا (٣) » .

لكن إذا كان اتجاه جديد ، جنري ومُتَجِّه الآن نحو الفلاح ، قد تحقق داخل الرؤية للعالم عند تولستوي وفي أفكاره الفلسفية واعتباراته التجريدية عن الأخلاق ، فإننا نلاحظ بالمقابل ، في مجال الإبداع الفني ، أن إعادة التوجه ظهرت أكثر تعقيداً وصعوبة . ليس مجرد صدفة إذا كان النشاط الفني بمعنى الكلمة لتولستوي قد أصبح في المرتبة الثانية منذ نهاية سنوات ١٨٧٠ ، بعد أن تَوَارَى خلف أعماله المتصلة بالفلسفة الدينية وبالفلسفة الأخلاقية . فبعد أن تخلّى تولستوي عن طريقته القديمة ، فإنه لم يتوصل قط إلى تشييد أشكال فنية جديدة تكون ملائمة لتوجيهه الاجتماعي الجديد . والسنوات الممتدة بين ١٨٨٠ و ١٨٩٠ تتطابق في عمل تولستوي مع فترة أبحاث شكلية مكثفة قام بها ليخلُق أدب فلاحى .

إن الإسبة الفلاحية بمالمها الخاص بها وبوجهة نظرها عن العالم ، كانت منذ البدء ، حاضرة في أعمال تولستوي ، إلا أنها لم تكن تكون سوى حلقة ولم تكن تظهر إلا من خلال بلورة مؤشورية هي رؤية الشخص المنحدرة من عالم اجتماعي آخر ، أو أنها أيضاً كانت معطلة باعتبارها مصطلحاً ثانياً يدل على نقيضه أو على توازن (كما هو الحال في « الموتى الثلاثة ») .

فالفلاح ، هنا ، منظور إليه من طرف شخص نبيل وغير متشاعلٍ ، فهو لا يقدم مبدأ تنظيم داخلي للعمل الأدبي . أكثر من ذلك ، فإن وضعية الفلاح عند تولستوي تستبعد أن يكون محركاً للفعل . فالفلاحون هم بالنسبة للكاتب ، مثلما هم بالنسبة لشخص رواياته ، موضوع اهتمام ومثل أعلى يتطلع إليه ، وليسوا مطلقاً مركزاً لتنظيم الرواية من حوله . سجلت صوفيا تولستوي (٤) في أكتوبر ١٨٧٧ ، بمذكراتها ، هذا الاعتراف ذا الدلالة القوية على لسان ليون تولستوي :

« إن عادات الفلاحين بالنسبة لي ذات أهمية خاصة وصعبة على الفهم . وعلى العكس ، بمجرد ما أشرع في وصف وجود أناس من طبقتي ، أجنسني وكأنني في بيتي » .

كان تولستوي منشغلاً منذ أمد طويل بمشروع رواية فلاحية . وفي سنة ١٨٧٠ ، وقبل كتابة أنا

كارنينا ، كان ينوي أن يكتب رواية يكون بطلها بمثابة نموذج شيء به « إلهيا مورومي »* ، موجيك في أصله ، لكنه جامعي في تكوينه . وبعبارة أخرى ، كان تولستوي يريد أن يتدع نمطاً من الفلاح حسب روح الملحمة الشعبية^(*) . وفي سنة ١٨٧٧ عندما كان ينتهي أنا كارنينا ، سجلت زوجه في مذكراتها الحديث التالي :

« - آه ! إنهاء هذه الرواية [يقصد أنا كارنينا] في أقرب وقت لأبدأ شيئاً آخر . إن فكرتي الآن جد واضحة . فلن يكون عمل أدبي جيداً يجب أن نحب فيه الفكرة الأساسية . هكنا ، في « أنا كارنينا » أحب فكرة العائلة ، وفي « الحرب والسلام » أحببت فكرة الأمة كما ولدت في حرب سنة ١٨١٢ . ومنذ اليوم أرى بوضوح أنني في عملي المقبل ، سأحب فكرة الشعب الروسي بصفته قوة مُتَّصِبة » .

بطلنا هنا ، مفهوم جديد للرواية عن الديسميريين ، وهي الرواية التي كان مشروعها في ذهن تولستوي . منذ الآن يتحتم أن تكون تدقيقاً رواية فلاحية موضوعها المركزي هو احتمالاً الفكرة التي صاغها ك . ليقين عن أن الرسالة التاريخية للفلاح الروسي تحتل في استعمار أراضي شاسعة من آسيا . وهذه المهمة التاريخية تتحقق حصراً في إطار العمل الزراعي ومن خلال تشييد حياة بطريكية .

هكنا تخيل تولستوي ديسميراً وجد نفسه من جديد في سبورها وسط الفلاحين المعمرين . ونشهد ، عندئذ ، تغيراً في المنظور : في « الحرب والسلام » يظهر بلاطون كراتيف الشخص الساذج ، فقط كمعصر من عالم يبر بوزوكوف . والآن نلاحظ عكس ذلك : يبر مندمج في حفل رؤية الموجيك الذي هو العنصر الحقيقي في التاريخ . فالتاريخ ليس هو « ١٤ ديسمر » وساحة السينما* ، بل هو حركة هجرة الفلاح المتضرر من المالك . على أن هذا المشروع للرواية لم ينجز ، ولم يبق منه سوى بعض التخطيطات .

لقد أنجز تولستوي مقارنة للمعضلة التي يطرحها الأدب الفلاحي وذلك من خلال « الحكيمات الشعبية » التي كتبها لا عن الفلاحين بل من أجلهم . فقد توصل تولستوي ، هنا ، حقيقة إلى تشييد أشكال جديدة ، هي ، بالرغم من أنها تظل في بعض جوانبها تقليدية ومرتبطة ببعض الأجناس الفولكلورية ، مثل المثل الشعبي ، أشكالاً جد أصيلة يتحققها الأسلوب . غير أن هذه الأجناس الأدبية تستع أشكالا قصيرة ولا تؤدي إلى الرواية الفلاحية ، كما أنها لا توصل إلى الملحمة الفلاحية .

لذلك ابتعد تولستوي ، أكثر فأكثر ، عن الأدب ، وصاغ رؤيته للعالم في شكل المحاولة والمقالة

(*) بطل أسطوري في الملحمة الشعبية الروسية .

(*) إشارة إلى حبة الدسمير التي قامت يوم ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ ، والتي حوت مرحلة أحداثها الخاصة بساحة السينما في مدينة سانت بطرسبرغ .

والبحث ومتخيلات الأقوال الماثورة لمختلف المفكرين (أفكار لكل الأعلام) الخ .. والأعمال الأدبية حقاً لهذه الفترة (موت أميلان إليش ، سوناتة لكروتزر الخ ..) كُتِبَتْ حسب طريقته القديمة ، لكن مع حضور راجع للنقد وللإيهام وللأخلاقية التجريدية . ذلك أن الحركة الحامية ، لكن بدون أمل ، التي خاضها تولستوي لإقامة شكل فني جديد ، انتهت دائماً بانتصار الأخلاق على الفنان : وجميع أعمال هذه المرحلة تحمل أمانة هذا الصراع .

وإذن ، فإن مشروع « بحث » آخر رواية لتولستوي ، بزغ إلى الوجود في الوقت الذي كان تولستوي يكافح بكل قواه من أجل إعادة توجيه اجتماعي للمخلق الفني ، ومنذئذ بدأ عملاً طويلاً وشاقاً تتخلله أزمات .

إن « بحث » بينها ، تتميز جذرياً عن روايات تولستوي السابقة . وبالنسبة للجنس الروائي ، يجب أن تُصنّف على حدة . فإذا كانت « الحرب والسلام » يمكن أن تُحدّد بوصفها رواية تاريخية وعائلية (مع توجه نحو الملحمية) ، وإذا كانت « أناكارينيا » تنتمي إلى الجنس النفسي والعائلي ، فإن « بحث » يجب أن تُحدّد بمثابة رواية اجتماعية - إيديولوجية . أنها ، بخصائصها النوعية ، يمكن أن تصنف ضمن نفس خانة رواية « ما العمل ؟ » لشير نشيفسكي ، ورواية « خطأ من » . إذا نظرنا جهة الأدب الأوربي سندرجها ضمن جنس روايات جورج صاند . إن هذا النوع من الرواية يركز على أطروحة إيديولوجية متصلة بالتنظيم الاجتماعي مثلما هو مرغوب فيه ، وكما يجب أن يكون . وانطلاقاً من هذه الأطروحة ، تخضع أشكال المجتمع والعلاقات الاجتماعية ، لنقد منهجي ، وهو نقد تضاف إليه إما تدليلات مصوغة باعتبارها تجريدية ، أو أحياناً ، محاولات لتشخيص مثل أعلى طوبوى .

هكذا فإن مبدأ تنظيم الرواية الاجتماعية - الأيديولوجية لا يوجد في حياة الفئات الاجتماعية - كما هو الحال في الرواية الاجتماعية التي تصف هذه الحياة ، ولا في الصراعات النفسية المتولدة عن العلاقات الاجتماعية المحددة - كما في الرواية النفسية - الاجتماعية - ، بل يكون مبدأ تنظيم الرواية هو أطروحة إيديولوجية معبرة عن مثل أعلى اجتماعي وأخلاقي من خلاله يتم التشخيص النقلي للواقع . لذلك ، وباتفاق مع خصائص الجنس الذي تنتمي إليه رواية « بحث » ، نجعلها تتكوّن انطلاقاً من ثلاثة عناصر :

- (١) النقد المنهجي لجميع العلاقات الاجتماعية القائمة .
- (٢) تشخيص « الحالة » التي تكونها الحياة السابقة للبطل ، أي البحث الأخلاقي ل « نيكليودوف » و « كاتيا ماسلوا » .
- (٣) التطورات العامة لوجهات نظر الكاتب الاجتماعية والأخلاقية والدينية .

صحيح أن هذه العناصر كانت حاضرة في الروايات السابقة لتولستوي إلا إنها لم تكن تضطلع في تأليفها بسوى وظيفة ثانوية . كانت الوظيفة الأساسية من نصيب عناصر أخرى : التشخيص

التصحي للحياة الفيزيكية والحياة الروح في السباق الاجتماعي البطريكي والملاكي ، مع رجحان كفة الحياة العائلية ، وكذلك تشخيص الطبيعة وحياة « إنسان الطبيعة » . لم يعد هناك من أثر لذلك في رواية « بعث » . ويكفي للاحتجاج بذلك ، أن نُذكر بالدور الضعيف الذي يلعبه ، في آناكارينا ، نقد الثقافة الحضرية والمؤسسات البيروقراطية والحياة العمومية - وهو نقد ينطق به في الرواية قسطنطين ليفين ، والذي يتجلى أيضاً من أزمة ليفين الأخلاقية ومن بحثه عن معنى للحياة ! لكن في « بعث » نجد هذه التيمات التي ذكرناها ، وحدها تحتد بنية الرواية .

كل ذلك له عواقب على تأليف « بعث » التي هي ذات بساطة خاصة إذا قارناها بأعمال سابقة لتولستوي كانت تتميز بحضور عتة ثوابت سردية مستقلة مترابطة فيما بينها داخل حبكة من خلال علائق صلبة وجوهرية . مثلاً ، في رواية « آنا كارينا » : نجد عالم آل أولونسكي ، وعالم كارينا ، وعالم آنا و فرونسكي ، وعالم آل شتيرمان ، وعالم ليفين ، وجميع هذه العوالم مقدمة تقريباً من الداخل ، مع دقة وإتقان أصيلين . وحدها الشخصيات الثانوية مقدمة من خلال البلورة الموشورية التي تولّفها نظرة الأبطال الأساسيين : البعض من تلك الشخصيات منظور إليه من خلال ليفين ، والبعض الآخر من خلال فرونسكي ، وآنا ، اغ ... بل إن شخصية مثل « كوزنشف » تكون أحياناً موضوعاً لحكي مستقل . وجميع هذه العوالم وثيقة الصلة فيما بينها ، ومندرجة في حزمة متضامة من الروابط العائلية ومن العلائق الجوهرية الأخرى . في « بعث » يتركز الحكي على « نيكليودوف » وحده ، وجزئياً على كاتيا ماسلوفا . وجميع الشخصيات الأخرى وبقية العالم ، تقدم من خلال رؤية نيكليودوف . إن شخص هذه الرواية ، باستثناء البطل والبطلة ، ليست مترابطة فيما بينها ، وما من شيء مشترك بينها سوى الدخول عَرَضاً في علاقة مع نيكليودوف .

وإذن ، فإن « بعث » ليست سوى سلسلة من اللوحات المشخصة للواقع الاجتماعي من زاوية نقدية عنيفة . والخيط الرابط بين هذه اللوحات هو النشاط الخارجي والداخلي لنيكليودوف ، ويُقضي الرواية إلى الأطروحة التجريدية للكاتب والتي يُدعمها باستشهادات من الإنجيل .

ولا جدال في أن نقد الواقع الاجتماعي ، خاصة ، بالنسبة للقرن التاسع عشر ، هو العنصر الأكثر أهمية والأكثر حملاً للمعنى . ويهم هذا النقد بمجال جد واسع ، أكثر اتساعاً مما نجد في أية رواية أخرى من روايات تولستوي . إنه يشمل (هنا ، في بعث) : سجن بونيريكي في موسكو ، وسجون الانتقال في روسيا ، وسيرها ، والمحكمة ، ومجلس « السنا » والكنيسة والمصالح الدينية ، وصالونات المجتمع الراقى ، والأجواء البيروقراطية ، والإدارة العليا والمتوسطة ، والمهامين الليبراليين ، ورجال القانون ذوي النزعة المحافظة أو الليبرالية ، والإداريين على اختلاف درجاتهم : من الوزير إلى حُرّاس السجون ، ونساء السهرات ، والبورجوازية ، والبورجوازية الصغيرة بالمدن ، وأخيراً ، الفلاحين : كل ذلك مُدمج في تقديمه ، بالرؤية النقدية لـ « نيكليودوف » وللكاتب نفسه . وبعض الفئات الاجتماعية مثل الأنطجنسيا الثورية ، والعمال ، تظهر هنا ، لأول مرة ضمن العناصر المكونة لعالم تولستوي الروائي .

إن نقد الواقع عند تولستوي مُوجَّهٌ (مثلما هو الشأن عند سابقه الشهير جان جاك روسو في القرن الثامن عشر) ضد كل شكل من أشكال المواضعة الاجتماعية بما هي عليه ، وضد كل ما استعمله الإنسان لإخفاء الطبيعة وتحويلها . لأجل ذلك فإن هذا النقد خلل من كل تاربية حقيقية .

تُستل الرواية برسم لوحة واسعة للمدينة التي تسحق الطبيعة وكل ما هو طبيعي في الإنسان . ويقدم لنا الكاتب بناء المدينة والثقافة الحضرية على أنهما محولة اقترافاً بعض معات من الناس لشويه قطعة الأرض التي تكدُّسوا فوقها ، وذلك بإخفائها وراء الأحجار حتى لا يبت شيء عليها ، متزعزين جميع النباتات خانقين لهاها بالفحم والبنرول ، مقلمين الأشجار وطاردين جميع الحيوانات والأطيار . وحتى الريح نفسه الذي تمكن من أن يعمد الحياة لِمَا تبقى من الطبيعة ، لا يستطيع شيئاً ضد ثخونة الكذب الاجتماعي وضد المواضعة اللتين ابتكرهما سكان المدن أنفسهم لِمَارَسوا سلطتهم ، البعض على البعض ، وَلِتَنَحَاذَعُوا ولِيُعَذِّبُوا أنفسهم .

هذه اللوحة الفخمة والفلسفية الخالصة التي رسمها تولستوي للريح في المدينة ، ولصراع الطبيعة ضد الثقافة الحضرية المتحضنة ، لا تُقِلُّ في شيء عن أفضل الصفحات التي كتبها روسو ، وذلك لكثافتها وقوتها المقتضبة ، وجرأة مفارقاتها . إنه يُعطينا ، دفعة واحدة ، نبرة الفضح الذي سَيَلُو والمتصل بجميع المبتكرات البشرية : السجن ، العدالة ، الحياة الاجتماعية الخ ... وكما هو الحال دائماً عند تولستوي ، فإن الحكيم ينتقل مباشرة من المستوى الأكثر اتساعاً وتعميماً ، إلى مستوى التفاصيل الأكثر دقة مع التسجيل المضبوط لأصغر الإشارات ولأتفه أفكار الناس ومشاعرهم وكلامهم . والانتقال المفاجيء والمباشر من العام إلى الخاص ، هو أحد مميزات فن تولستوي ، لكننا نجد استعماله في « بعث » أكثر لفتاً للنظر اعتباراً إلى أن التعميم فيها أكثر تجرّداً وأكثر فلسفة ، والتفاصيل أكثر صغراً وجفافاً .

وتشخيص العدالة في هذه الرواية ، هو موضوع تشيد على جانب متميز من الدقة والعمق . والصفحات المخصصة له هي أقوى صفحات الرواية . فلننحصرها بانتباه أكثر .

إن الاستشهادات المأخوذة من الأنجيل والموضوعة في صدر الجزء الأول من الرواية على شكل فكرة توجيهية ، تكشف لنا أطروحة تولستوي الأساسية : من غير المقبول أن يتَّوَلَّى إنسان الحكم على إنسان آخر وإدانته . وهذه الأطروحة يدلل عليها الموقف الجوهري في الرواية : نيكليودوف الذي وجد نفسه في موضع المَهلَف أي في موضع القاضي خلال محاكمة ما سلفا ، هو في الواقع مسؤول عن سقوطها وضياعها . ومشهد المحاكمة ، كما تصوره تولستوي ، يوضح كذلك أن لا أحد من القضاة المجتمعين في هذه المحاكمة مؤهل لممارسة هذه الوظيفة : الرئيس وعضلة ذات الرأسين ، وعضه الجبَّد وعلاقته الغرامية بإحدى الخدم ، والقاضي المحترم ذو النظارة المخوفة بالذهب ، والمزاج المتعكّر بسبب خصومته مع زوجته - ممّا يؤثر في سلوكه داخل المحكمة - ، ثم القاضي الشجاع المتألم من تزلُّة بمعدته ، ووكيل النهاية المهزوي البلد المدعي ، وآخر المَهلَفون الذين هم أدنياء ومتباهون مُتَبَجِّحُونَ بأنفسهم ، محترنون بترثتهم الضئيلة . لا أحد يمكنه أن يكون مؤهلاً

لحكم ، لأن الحكم في حد ذاته ، مهما كان ، ما هو إلا من ابتكار الناس ، وهو ابتكار غلو وكاذب . أيضاً فإن سيطرة الحكم نفسها كاذبة وخالية من المعنى ، وكذلك كل ذلك التدهس الأعمى للشكليات والمواضعات التي تلغى تحتها الطبيعة الحقيقية للإنسان .

هنا هو ما يقوله لنا تولستوي المفكر الإيديولوجي . إلا أن تشخيص المحاكمة ، تلك اللوحة المنجزة ، بمهارة فائقة ، يقول لنا أيضاً شيئاً آخر .

ما هو ، إذن ، ذلك الشيء الذي قيل لنا ؟

في الواقع يتعلق الأمر بمحاكمة للعدالة ، محاكمة لها حوافرها وقدرتها على الانتفاع . إنها محاكمة طبقة النبلاء مجسدة في نيكليودوف ، ومحاكمة القضاة البيروقراطيين والمهلفين البورجوازيين الصغار ، وأخيراً محاكمة المجتمع الطبقي والأشكال الخادعة لـ « العدالة » التي ولّتها هي نفسها . إن اللوحة التي رسمها تولستوي أمامنا انطلاقاً من تفكير اجتماعي عميق ومقتنع ، ما هي إلا إدانة للعدالة الطبقة في سياق الواقع الروسي خلال الثمانينيات من القرن التاسع عشر (١٨٨٠) . ومثل هذه المحاكمة الاجتماعية تتوفر على أسسها وعلى حوافرها : أنه ليس حكماً أخلاقياً موجهاً لإنسان مجرد ، بل حكم اجتماعي موضوعه العلاقات القائمة على الاستغلال وأيضاً الأشخاص المهتمون له : المستغلون ، والبيروقراطيون ، الخ ... وفكرة مثل هذه المحاكمة تغزو أكثر وضوحاً وإقناعاً من خلال خلفية التشخيص الفني التي ينسجها تولستوي .

إن مجموع عمل تولستوي مطبوع في العمق ، يرسم المحاكمة الاجتماعية . لكن أيديولوجيته المجردة لا تعرف سوى الحكم الأخلاقي الموجة للنفس ، وعدم مقاومة الشر الاجتماعي . وهذا أحد التناقضات الخطيرة عند تولستوي الذي لم يتوصل قط إلى تجلوزه والذي يظهر جلياً في هذه المحاكمة الاجتماعية للعدالة التي قمنا بتحليلها . فالتاريخ وجدليته ، وذلك النفي الذي هو داخل التاريخ ، نسبي فقط وفيه يوجد الإثبات ، هو شيء غريب عن طريقة تفكير تولستوي . لذلك فإن نفيه للعدالة بما هي عليه ، هو نفي مطلق ، وإذن ، بدون مخرج ، وغير جدلي ، إنه نفي متناقض .

غير أن رؤيته وتشخيصه الفني هما أكثر عمقاً : فتولستوي مع رفضه للعدالة الطبقة والبيروقراطية ، يدافع عن مبدأ عدالة مضادة ، عدالة اجتماعية واعية وليست شكلية ، يعطيها المجتمع ذاته وباسم الخاص .

إن فضع المعنى الحقيقي - أو بالأحرى عَجَبِيَّة - كل ما يتم خلال المحاكمة ، قد أنجز بواسطة طرائق فنية محدّدة جيداً ، ولا تظهر لأول مرة في رواية « بحث » بل هي تميز مجموع أعمال تولستوي السابقة . إنه يقدم لنا هذا الفعل أو ذاك وكأنه يتجنى وجهة نظر رجل يتأمل ذلك الفعل لأول مرة ولا يعرف شيئاً عن غايته ، وبالتالي فهو لا يدرك سوى المظهر الخارجى للفعل مع جميع التفاصيل الملاحية . إن تولستوي عندما يصف فعلاً ما ، يتحاشى بعناية الكلمات أو العبارات التي ألقنا استعمالها للدلالة عليها .

وللى جانب هذه الطريقة فى التشخيص تضاف طريقة أخرى مرتبطة بها ارتباطاً وثيقاً وتكملها ، ومن ثم فهى دائماً تستعمل بقران معها : إنه عندما يصف المظهر الخارجى لهذا الفعل الاجتماعى أو ذلك لو لسلوك متواضع عليه - مثلاً أداء القسم ، افتتاح المحكمة ، قراءة الحكم الخ .. يُبرز دائماً مشاعر الشخص التى تنجز هذه الأفعال . إلا أنه يحدث أن تكون هذه المشاعر ، فى كل مرة ، بدون علاقة مع الأفعال ، وتكون غريبة تماماً عنها ، وكثيراً ما تنسى لاهتمامات ملدية أو فيزيقية متدنية . هكذا ، نجد أن أحد أعضاء المحكمة بينما كان يصعد درجات سلم المحكمة باعتزاز أطم الحضور الذين وقفوا احتراماً ، راح يجهد ذهنه ليخمن ، بحسب عدد الخطوات المتبقى له ، ما إذا كان العلاج الجديد لنزلة المعدة سيكون ناجحاً . وبذلك تكون الإشارة نوعاً ما ، منفصلة عن الشخص الذى ينجزها وتصبح قوة آلية مستقلة عن الناس وخالية من المعنى .

هناك ، فى الأخير ، طريقة تعبيرية ثالثة تضاف إلى الأولى . إن تولستوى لا يكف عن إظهار كيف أن هذه الشكليات الاجتماعية الآلية ، المفصولة عن الإنسان والمفرغة من معناها ، ينتهى بها الأمر إلى أن يستعملها الناس لإرضاء مطامعهم الدينية وشرهم الأناني . لذلك يكون واضحاً أن المستعدين يفعلون كل شيء حفاظاً ودفاعاً عن هذه الأشكال الجيدة . هكذا ، فإن أعضاء المحكمة ، فيما هم منشغلون بأفكار ومشاعر غريبة تماماً عن مسطرة الحكم الموقرة ، وعن نزاتهم المزركية ، كانوا يستشعرون مع ذلك ارتياحاً متبهاً لكونهم أشخاصاً هامين ومحترمين ، وأيضاً لارتباطهم الشديد بالامتيازات التى توفرها لهم الوظيفة التى يمارسونها .

إن تولستوى ينتج دائماً نفس الطريقة عندما يريد أن يعبري التضييل وبخاصة فى المشهد المعروف ، مشهد القديس الدينى المقام فى السجن .

عن طريق فضحه للطابع المتواضع عليه ولعشية الطقوس الدينية والحفلات الاجتماعية والأشكال الإدارية الخ .. يتوصل تولستوى إلى النفي المطلق لجميع المواقف الاجتماعية كيفما كانت . وهنا أيضاً تكون أطروحته خالية من كل عنصر جدلي تاريخي . إن ما يشخصه ويعرّبه هو المواقف المغلوطة التى قلّدت إنتاجيتها الاجتماعية والتى تحافظ عليها الطبقات الحاكمة لصالح استدامة السيادة الطبقية . والواقع أن المواقف الاجتماعية يمكن أن تكون مُنتجة ، وهى فى الوقت ذاته الشروط اللازمة للتواصل . ثم أليس الكلام البشرى الذى كان تولستوى يعرف استعماله بفن متميز ، هو نفسه ، فى نهاية التحليل ، إشارة اصطلاحية متواضع عليها .

إن نهية تولستوى هذه ، التى تؤول إلى نكران كل ثقافة إنسانية بوصفها اصطلاحية ومبتكرة من الناس ، هى نهية مرتبطة بكون تولستوى لا يعرف الجدلية التاريخية التى لا تدفن الموتى إلا عندما يكون الأحياء قد جازؤوا لتعويضهم . إن تولستوى لا يرى سوى الموت ، ويُخيل إليه أن حقل التاريخ سيقبل فارغاً قُبصره مُركز على ما يفتت ويتحلل ، وعلى ما لا يستطيع ولا يجب أن يظل قائماً : إنه لا يصر سوى علائق الاستغلال وما يتولد عنها من اشكال اجتماعية . لكن الأشكال الإيجابية التى تبلغ النضج داخل حقل المستغلين الذين ينظمون صفوفهم بسبب الاستغلال ذاته ،

تظل مجهولة من جانب تولستوي الذي لا يحس ولا يؤمن بها . ولأنه يتوجه إلى المستغلين وحدهم ، فإن نشره يكسي طابعاً سلبياً بالحجم : يتخذ شكل الهرمات القطعية والنفي المطلق بدون جدلية .

ولهذا السبب أيضاً يفضح تولستوي في روايته الأنتليجيا الثورة ومثل العالم العمالي . هنا ، كذلك ، لا يرى سوى الزيف والمواضعة والابتكار الإنساني ، ولا يدرك سوى التناقض بين الأشكال الخارجية والعالم الداخلي ، واستعمال هذه الأشكال الميتة من أجل غايات مصلحة وأناية .

نورد للتدليل على هذه الملاحظة ، وصف تولستوي لـ « فيرا بكوندوكوفسكايا » عضوة الحركة الثورية « إرادة الشعب » ، ويجري المشهد داخل السجن ، :

« سأها نيكليدوف كيف وقعت في الأسر ، وسرعان ما أخذت تحدثه بذلاقة لسان عن عملها الثوري : وكان حديثها يزدهم بالكلمات الأجنبية عن الدعاية والتخريب ، والجماعات والفروع والفروع التابعة .. كانت ، بطبيعة الحال مقتنعة بأن الجميع يعرفون هذه الأشياء التي لم يكن نيكليدوف قد سمع عنها قط » .

ففي مقابل العالم الطبيعي والأصيل للفلاح منشوف ، نجد هنا العالم الاصطلاحي ، الاصطناعي ، الفلرغ ، للنخلة الثورية .

أما القائد الثوري ، فإن الصورة التي يرسمها له تولستوي هي أكثر سلبية : فبالية لـ « نوفودفوروف » ليس العمل النضالي والمسؤوليات على رأس الحزب ، والأفكار السياسية نفسها ، سوى وسيلة لإرضاء طموح جامع .

والمناضل العامل ماركيل كونتراتيف ، الذي يقرأ بمواظبة الجزء الأول من كتاب الرأسمال ، والذي يتعلق بأستاذه نوفودفوروف ، فإنه يصبح ، من خلال تصوير تولستوي لشخصيته محروماً من استقلال الفكر : فنحن نرى ثقافة تجعله يخضع بدون تحفظ لنظرية علمية اصطلاحية من ابتكار الناس .

على هذا النحو يصوغ تولستوي ثقته والمبدأ الذي يعتمد عليه لتمييز جميع الأشكال الاصطلاحية للتواصل الاجتماعي : أشكال ابتكرها سكان المدن « لتعذيب أنفسهم ولتعذيب الآخرين » . وحسب رأي تولستوي ، فإن القائمين على هذه الأشكال الاستغلالية ، مثلهم مثل الثوريين الذين يحولون تحطيمها ، هم أيضاً عاجزون عن الخروج من حلقة المواضعة المخلقة ومن دائرة الاصطناع واللاجنوي .

في هذا العالم ، كل نشاط سواء كان اصطلاحياً أو ثورياً هو كاذب على حد سواء ، وهو سيء ، وغريب عن طبيعة الإنسان الحقيقية .

ماذا نجد في رواية « بعث » من عناصر مخصصة لتعديل هذا العالم القائم على الأشكال والعلاقات الاجتماعية المتواضع عليها ؟

في الأعمال السابقة لتولستوي ، كانت تتولّى هذه الوظيفة « التعديلية » ، الطليعة ، والحب ، والزواج ، والأسرة ، والإنجاب ، والموت ، وصعود أجيال جديدة ، ونشاط عائلي قوي . أما في « بحث » فإننا لا نجد شيئاً من ذلك ، حتى الموت في عظمته الحقيقية لا نجده هنا . ففي مواجهة العالم الاجتماعي المرفوض ينتصب ، معارضاً ، عالم الأبطال الداخلي ، عالم نيكليودوف وكاتيا ، بينهم الأخلاقي ، وكذلك تبشيرة الكاتب التي تقوم حصراً على النفي والمهرم .

كيف يفعل تولستوي لإظهار كل كذلك ؟

في هذه الرواية الأخيرة ، لا نجد مطلقاً تلك اللوحات القوية عن حياة الروح بالاندفاعات الداخلية القائمة وبشكوكها وتردّداتها ، بصعودها وسقوطها ، بتقلباتها بين الإحساس والزواج .. وباختصار لا نجد كل ما كان تولستوي يتلوه عندما كان يقدم الحياة الداخلية لأنثريه بولكونسكي ، ويريسوكوف ، ونيكولا روستوف ، وحتى لشخصية لفين . فالنسبة لنيكليودوف لجأ تولستوي إلى احتراص وجفاف استثنائيين ، فليس هناك سوى الصفحات المخصصة لنيكليودوف الشاب التي كتبت حسب الطريقة القديمة (حبه الأول وهو مُراقق لكاتيا ماسلوفا) . أما سرورة البحث الداخلية فإنها ، عملياً غير مصوّرة : إنه يُعوض واقع الروح المحي بعرض جاف عن الدلالة الأخلاقية لانفعالات نيكليودوف . ويظهر الكاتب متعجلاً في الانتقال بسرعة من واقع الحياة الأخلاقية التجريبي - الذي لم يعد محتاجاً إليه وأصبح الآن كريهاً في نظره ، إلى الاستخلاصات الأخلاقية ، والصيغ ، ثم ينتقل مباشرة إلى نصوص الإنجيل نفسها . وبكفي أن نتذكر في هذا الصدد ، تلك الفقرة من مذكرات تولستوي حيث يُشوح بالاحتراز من الحديث عن حياة نيكليودوف الداخلية ، وبالأخص عن قرار هذا الأخير بالزواج من ماسلوفا ، وفي تلك الفقرة ، يعلن تولستوي نيته في أن يقدم مشاعر وحياة بطله : « مع استنكارها والاستهزاء بها » . إلا أن تولستوي لم يُنفذ التزامه بخصوص هذه النقطة الأخيرة ، فهو لم يتمكن من أن يتفصل كفاية عن شخصية بطله ليبرأ منه ، لكن الاحتراز الذي كان يستشعره من أن يَترسّل في وصف حياته الداخلية وأرغمه على « تجميد » ما كان يجب أن يقوله عنها . إن تولستوي ، برفضه أن يحب بطله ، لم يستطع أن يجد الكلمات الحقيقية لتقديمه . ففي كل الصفحات نجد أن حصيلة الانفعالات والتجارب الأخلاقية التي سطرّها الكاتب تكبّت وتغرق اندفاعاتها الحيوية ، كما تُخفي منها ما لا يمكن اختزاله في صيغ أخلاقية .

كذلك فإن حياة كاتيوشا الداخلية مقدّمة بطريقة جافة ومتحفظة من وجهة نظر الكاتب ، لا من وجهة نظر كاتيوشا نفسها . على أن هذه الشخصية الأخيرة هي التي كان من المفروض أن تلعب الدور الأساسي في الرواية . فقد كان تولستوي يجد أن نموذج « النبيل الثائب » ، أي شخصية نيكليودوف ، يبدو له مُضحكاً تقريباً . وليس مجرد صدفة إذا كان يتحدث ، في مذكراته ، عن ضرورة إدخال « الاستهزاء » في تقديم شخصية نيكليودوف . وجميع مظاهر السرد الإيجابية كانت تتركز ، على كاتيوشا التي كان عليها ، وبإمكانها ، أن تُلقَى ظلاً على الصراع الداخلي عند نيكليودوف ، وعلى نويته حتى يبدو وكأنه « معضلة الخالق » . تقول كاتيوشا لنيكليودوف عند

رفضها طلب زواجه منها : « تريد أن تستعيني من أجل خلاصك . لقد حصلت على مُنتحك مني في هذه الحيلة ، وتريد أيضا ان تُنقذ ، بفضل ، روحك في العالم الآخر » .

إن كاتوشا ، هنا ، تبرز بدقة وعمق ، الأنانية الغالبة على « النيل التائب » ، واهتمامه المقصور على « أنه » ، فليس لصراع نيكليودوف الداخلي من غرض ، في نهاية الأمر ، سوى « أنه » الخاص . إن الاهتمام المقصور في ذاته ، هو الذي يُعيد جميع انفعالاته وافعاله ، كما يُحدد إيديولوجيته الجديدة ، فالعالم أجمع ، والواقع بكل ما يشتمل عليه من شر اجتماعي ، ليس لهما في نظره وجود في حد ذاتهما ، بل فقط باعتبارهما متصلان بمعضلة الداخلية : إنه يريد استعمالهما ليظهر بخلاصه .

أما كاتوشا فإنها لا تعرف التوبة ، وليس ذلك فقط لأنها ما دامت هي نفسها ضحية لا يكون لها سبب يحملها على التوبة ، بل كذلك وبالأخص ، لا تستطيع ولا تريد أن تحصر التفكير في « أنها » الخاصة . إنها لا تنظر إلى نفسها ، وإنما تنظر إلى ما حولها وإلى العالم المحيط بها .

نعر في مذكرات تولستوي على الملاحظة التالية :

« (لي كونفيسكايا) بعد البعث ، تعلو مُحيا كاتوشا ، في بعض اللحظات ، ابتسامات ماكرة ، كسولة وكأنها قد نيت كل ما كانت تعتبره من قبل بمثابة الحقيقة : إن لديها رغبة في إن تعيش ، وفي أن تكون سعيدة » .

ومن أسف أن هنا الشعور المتوفر على قوة وعمق استثنائيين ، قد ظل في مستوى التخطيط الأولي داخل الرواية . على أن كاتوشا غير قادرة على أن تُطيل الحديث عن بعثها الداخلي ، ولا على أن تركز اهتمامها حول الحقيقة السلية تماماً التي جعلها تولستوي تكتشفها . إنها ترغب فقط في أن تعيش . وباستطاعت أن نفهم بسهولة لماذا لم يستطع تولستوي أن يمحصر في شخصية ما سلوكا لا إيديولوجيا الرواية ولا نقله المطلق ، ولانفيه للواقع . ذلك أن هذه الأيديولوجيا ، ومطلقة النقد (نقد يمكن القول عنه بأنه ليس طبقياً) قد غمما بالضبط في كنف أحادية التطور لدى « النيل التائب » . من ثم لزم أن يكون نيكليودوف هو مبدأ تنظيم الرواية ، وبالتالي فإن تقديم كاتوشا جاء بالحلم جلفاً ومختزلاً ، وما كان له أن يتكوّن إلا على ضوء اتهامات نيكليودوف .

لنتقل الآن إلى النقطة الثالثة : الأطروحة الأيديولوجية التي تنظم الرواية انطلاقاً منها .

إن الوظيفة المعمارية لهذه الأطروحة ، واضحة على الأقل من خلال كل ما سبق قوله . فليس هناك قطعاً شيء في الرواية يكون مُحايلاً بالنسبة للأطروحة الأيديولوجية . إن تولستوي لم يُمذِّد بسمح لنفسه ، كما في « الحرب والسلام » وأنا كارنينا بأن يُظهر الناس والأشياء فقط لثباتها ، بل إن كل كلمة وكل صفة ، وكل مقارنة تعود مباشرة ، إلى هذه الأطروحة الأيديولوجية . وليس فقط أن الكاتب لا يخشى أن يكون منحيزاً ، بل هو يبرز هذا التحيز في كل تفصيلا وفي كل كلمة من روايته ، مع جرأة أدبية استثنائية تكاد أن تغلو تحدياً .

وبكفي ، للاقتناع بما قلناه ، أن نقارن مشهد استيقاظ نيكليودوف في الصباح ، واغصاله

وتنوله لفظوره (فى الفصل الثالث) ، مع مشهد آخر يشبه تماماً لى المضمون ، وهو مشهد استيقاظ أولبولونكى فى رواية آناكارينا .

فى « آنا كارينا » ، كل تفصيلة من هذا المشهد ، وكل صفة ، لها وظيفة تشخيصية خالصة : الكاتب يقدم لنا شخصيته الروائية وكذلك الأشياء المهمة بها لم يترسل ، بدون خلفية ، لى متعة التشخيص ، وثائق قوة ونكهة هذا التشخيص من كون الكاتب يظن بوصف شخصيته الروائية ويوصف فرحها بالحياة وطراوتها ، وأيضاً من كونه يحب الأشياء المهمة بهذه الشخصية .

أما فى مشهد استيقاظ نيكليودوف (فى رواية « بحث ») فإنه لم تعد للكلمة وظيفة تشخيصية ، بل إنها تعمل للفضح والانهام والندم . من ثم فإن التشخيص ، لى جملة ، خاضع لهذه الوظيفة .
نُورِدُ بداية المشهد :

« فى الوقت الذى كانت فيه ماسلوا ، المنهكة من طول المسافة ، تقترب من المحكمة مرفوقة بحرسها ، كان حفيد الآنتين العانسَيْن ، نفسه ذلك الذى فتحها ، الأمير دميتري ليفانوفيتش نيكليودوف ، ما يزال مُتَنَدِّاً فوق لحاف الريش لسرير كبير له نوابض . كان قد فَكَّ أزرار بقعة قميصه المصنوع من كَتَّان هولاندا ، والذى ثَبَّتْ مُقَدَّمَتُهُ بالمكواة الحديدية .. وكان يُدَخِّن سيجارة » .

فاستيقاظ « الفاتين » فى غرفة نوم مُتَرَفِّة ، فوق سرير مُرَبَّج ، يُقَابِلُهُ هنا مباشرة ، صَبَّاح ماسلوا فى السجن والمتانة الشاقة التى يتحتم عليها أن تقطعها لتصل لى المحكمة . هكنا فإن الطابع التحيز للتشخيص ، يلرز منذ الوهلة الأولى ومُحَدَّدٌ للبدأ الذى سيتحكم فى اختيار التفاصيل والنوع : كل شيء فى الرواية يجب أن يخدم هذا التعارض الكاشف . فالنوع الذى تميَّز سرير ميكليودوف (مرتفع ، فوق نوابض ، مغطى بربيش) وقميصه (مستورد من هولاندا ، نظيف له صُتْرَةٌ مكوية بعناية : ها للعمل الذى يتطلبه إنجاز كل ذلك !) ، جميعها خاضعة لوظيفة النقد الاجتماعى المبرزة بفظاظته . والواقع أننا لا نجد ، هنا ، تشخيصاً بل فضحاً .

وبقية الفقرة متولدة بنفس الطريقة . فيكليودوف يفضل بالماء البارد « جسمه المفتول العضلات ، الملتحم » ، وملابسه مكوية وطرية ، وحذاءه « يلمع كأنه مرآة » . فى كل موضع ، يبرز الكاتب كمية الشغل التى يستلزمها أقل عنصر من عناصر هذه الرفاهية ، وبالأخص من خلال تكراره لكلمات : مهياً ، منظف : « كان حَتَامَهُ مهياً » و « ملابسه منظمة ومهيأة » و « البلاط لَمَعُ » أسس ثلاثة فلاحين « الخ .. يخدم الأمر وكان نيكليودوف كان يكتسب من ذلك العمل الذى يبذله رجال آخرون : والهواء الذى يستشقه مُشْبَعٌ بشغل الآخرين .

وإذن ، فإن التحليل يكشف الطابع التحيز الملحوظ فى كل لحظة ، لأسلوب نولستوي . وواضح أن الأطروحة الإيديولوجية لها قيمة محققة فى تكوين الأسلوب ، ومعيارية الرواية . فى مجموعها ، تنحدر أيضاً منها . يكفى أن نتذكر ، بهذا الصدد ، الطرائق المستعملة لتشخيص المهاكمة : فوظيفتها

الوحيدة هي إظهار ما هو غير مقبول في كل حكم يوجهه إنسان لإنسان آخر . ومشاهد المحاكمة ،
والقُداس الديني الخ مؤلفة وكأنها حجج لصالح بعض مواقف الكاتب الإيديولوجية . وإذا فإن كل
تفصيلة من الوصف خاضعة لهذه الوظيفة .

لكن ، بالرغم من طابع الرواية المتحيز كثيراً ، فإنها ليست مُملّة ولا خالية من الحياة . فقد
استطاع تولستوي أن يتوصل إلى بناء رواية اجتماعية - إيديولوجية بمهارة فائقة . بل ويمكن القول
بأن « بحث » هي النموذج الأكثر اكتمالاً وتحققاً لهذا النوع من الرواية ، ليس فقط في الأدب الروسي
بل كذلك في الأدب الأوربي .

ما قلناه ، لِنَحْدُ الآن ، هو تحليل دلالة الأطروحة الإيديولوجية على المستوى الشكلي والفني ؛
وستظل الآن إلى تحليل مضمون هذه الأطروحة .

لا يتسع المجال هنا للدخول في تفاصيل فلسفة تولستوي الدينية ومفاهيمه الاجتماعية والأخلاقية .
لذلك فإننا لن نتناول إلا بإيجاز شديد محتوى الأطروحة الإيديولوجية الفاعلة داخل الرواية .

تبدأ « بحث » بنصوص مأخوذة من الإنجيل (العبارة التوجيهية) ، وتنتهي بنفس الطريقة
(قراءة نيكليدوف للإنجيل) . وجميع هذه النصوص تصلح لتدعيم فكرة جوهرية : لا يجب أن
نحكم على الآخر ، ولا أن نفعل أي شيء لمكافحة الشر القائم . وعلى الناس ، الذين أرسلوا إلى العالم
بإرادة الله - سيد الحياة - باعتبارهم عاملين ، أن ينجزوا لإرادة المولى . وهذه الإرادة نفسها هي
التي تجعل في الوصايا التي تُحرّم كل انتهاك يمارس ضد أي إنسان . إن الإنسان لا يستطيع أن يفعل
شيئاً سوى في نفسه أو في « أنه » الداخلية (البحث عن مملكة الرب الموجودة فينا) ، والبقية تأتي
فضلاً عن ذلك .

وعندما تنكشف هذه الفكرة لنيكليدوف ، في الصفحات الأخيرة من الرواية ، فإنه يُدرك
بوضوح كيف يقهر الشر الذي يرين في كل مكان ، والفنى كان هو شاهداً عليه منذ بداية الرواية :
إنه لا يمكن التغلب على الشر إلا عن طريق التخلّي عن الفعل ، وعدم المقاومة :

« على هذا النحو أدرك الوسيلة الفعالة للكفاح ضد جميع الشرور المريعة التي يتألم منها الناس : إن
عليهم أن يعتصموا بأنفسهم دائماً مجرمين أمام الله ، ونتيجة لذلك فإنهم ليسوا مؤهلين مطلقاً لتقويم
اعوجاج أشليهم . أصبح يري بوضوح منذ الآن ، أن الشرور المريعة التي كان شاهداً عليها في
السجون وفي المضلات ، وكذلك الوثوق المظن لأولئك المسؤولين عنها ، إنما مصدرها الوحيد ،
أن هؤلاء الناس كانوا يريدون القيام بالمستحيل : إذ كيف يمكن أن نصلح الشر عندما نكون
شريرين ؟

« كان نيكليدوف يقول في نفسه : « حقاً ، من المستحيل أن يكون الأمر بمثل هذه البساطة » .
إلا أنه ، ومهما بدا له ذلك غريباً في أول الأمر ، لا عيبه على التفكير بعكس ذلك ، فقد كان
يخس بأن هذه الكلمات تحمل حلاً للمعضلة نظرياً وعلمياً . أما عن المسألة الحائلة المتصلة بالسلوك

الذي يجب اتباعه مع الجرمين ، فإنها لم تعد ، منذ الآن ، تقلقه .

تلك ، إذن هي الإيديولوجية التي تنظم رواية « بعث » .

وتكون هذه الإيديولوجية تجعل ، لا مصوغة في قول نجردي عن الأخلاق أو الفلسفة الدينية ، بل من خلال تشخيص يعتمد على وقائع من الواقع الملموس ، ومن حياة نيكليودوف اليومية بكل معجزاتها الاجتماعية ، هو ما يُبرز بوضوح جنورها الاجتماعية والنفسية .

كيف تطرح حياة نيكليودوف السؤال الذي تُجيب عليه إيديولوجيا الرواية ؟ في الواقع ، فإن ما يُسبب ، دفعة واحدة ، آلام نيكليودوف وقلقهُ ، ليس هو الشر الاجتماعي في حد ذاته ، وإنما مساهمة الشخصية في هذا الشر . وحول هذه المسألة المتصلة بالمساهمة الشخصية في الشر الزائن على المجتمع ، تتركز وسوس وموم نيكليودوف . كيف يمكن وقف هذه المساهمة ؟ كيف يتحرر من هذا الرقعة الذي يُكلف الآخرين جهوداً كبيرة ؟ كيف يتخلص من الملكية العقارية المرتبطة باستغلال الفلاحين ؟ كيف يتحرر من التزامات الحياة المصومة التي تسهم في تدعيم الاستبداد ، وبالأخص : كيف يُكفّر عن سلوكه المشين وخطئه تجاه كاتيوشا ؟

إن مشكلة المساهمة الشخصية في ارتكاب الشر ، تخفي مشكلة الشر ذاته باعتباره واقعاً موضوعياً ، وتُجمل منه شيئاً ثانوياً ومضرباً ، بالنسبة إلى مشكلة التوبة الشخصية وكال النفس . فالواقع الموضوعي ، بِشكلاّته الملموسة ، يغدو وكأنه ذائب ومُمتص من جانب المشكلة الفردية والناية للتوبة والتطهر والبعث الأخلاقي . فهناك ، من أول وهلة تعويض قدرتي لمشكلة الشر الموضوعية .. بمشكلة المساهمة الشخصية في ارتكاب الشر .

وعلى هذا السؤال الأخير تدقيقاً ، تجيب إيديولوجيا الرواية ، كما أن الطريقة نفسها التي طرحت من خلالها المعضلة تنسحب إلى أن تظل الإيديولوجيا محصورة في المستوى الذاتي وكأنها معضلة شخصية . إنها تشير على المستغل النائب بمخرج ذاتي ، وتدعو الآخرين إلى التوبة . في حين أن مسألة المستغلين لم تُحطَ حتى بالطرح : إنهم سعداء لأنهم أبرياء ولا يستطيعون أن يُثمروا سوى الحسد .

هنا كان تولستوي يعمل في إنجاز روايته ، وفي نفس الوقت الذي كان يحاول أن يُزحزح مركز التخل نحو كاتيوشا ، كتب يقول في مذكراته :

« تَنَزَّهْتُ اليوم قليلاً . زرتُ فلسطين يلاف ، إنه يبحث على الشفقة ثم اخترقت القرية : عندهم الأمور حسنة ، وعيننا في بيتا ، هناك العار » .

إن الموجيك قراء ، مرضى ، لكنهم سعداء لأنهم لا يجلسون من شيء . ونحن نجد أن مذكرات تولستوي ومراسلاته ، خلال هذه الفترة ، يخترقها خط الغيرة الأحمر تجاه أولئك الذين لا يحسون بالعار في هذا العالم الخاضع لسيطرة الشر الاجتماعي .

إن إيديولوجيا « بعث » موجهة للمستغلين ، وهي قد تكونت انطلاقاً من المشاكل التي طرحت

على ممثلي طبقة حاصرهم التوبة ، طبقة سائرة إلى التدهور وفي قمة تحللها : طبقة النبلاء . من ثم فإن هذه المشاكل خالية من كل منظور تاريخي . وممثلو هذه الطبقة لا يتفكرون على نقطة ارتكاز صلبة في العالم الخارجي ، إنهم بدون مهمة تاريخية بنجزونها ، ولذلك فإنهم يحرصون اهتمامهم في شخصهم الخاص ، وفي مشاكلهم الداخلية . صحيح أن إيديولوجيا تولستوي التجريدية تشتمل على عناصر جوهرية كانت تقربها من طبقة الفلاحين ألا أن هذه المظاهر لم يتم إدماجها في الرواية باعتبارها مبادئ للتظيم الداخلي . فهذا التنظيم يبقى مُتَمَحَوِّراً حول شخص النبيل الثائب الذي هو نيكليودوف .

هكذا يكون لدينا ، في أساس بناء الرواية ، سؤال تولستوي - نيكليودوف : « كيف أستطيع ، أنا الفرد المنتمي إلى الطبقة السائدة ، أن أحرر بمفردي من المساهمة في الشر الاجتماعي ؟ » والجواب على هذا السؤال هو التالي :

« كف عن المساهمة فيه داخلياً وخارجياً ، ولأجل ذلك يجب أن تطيح وصايا سليمة تماماً » .
لقد كان بليخانوف محقاً عندما وصف إيديولوجيا تولستوي كما يلي :

« بعد أن عجز تولستوي عن أن يعرض ، في حقل رؤيته ، المستغلين بالمستغلين أو بتعبير آخر ، عجز عن أن ينتقل من وجهة نظر بعضهم إلى وجهة نظر الآخرين ، فإنه اضطر بطبيعة الحال ، إلى أن يواجه جهوده نحو التقدم الأخلاق للمستغلين وذلك بحشهم على أن يتخلوا عن أفعالهم السيئة . لذلك اكسب تبشيره الأخلاقي طابعاً سليماً » .

إن الشر الموضوعي الموجود في نسق اجتماعي قائم على انقسام الطبقات - والذي قعنه تولستوي بقوة فائقة - توتره في هذه الرواية رؤية ذاتية لستل طبقة مُنَايئة تاريخياً ويحاول أن يعبر على مخرج بالتوجه نحو اللافعل التاريخي الموضوعي .

نظم هذا التحليل يوضح كلمات عن دلالة رواية « بحث » لدى القاريء المعاصر .

لقد رأينا كيف أن النقد هو الذي يُشكل اللحظة المهيمنة في هذه الرواية ، ورأينا كذلك أن المبدأ المولّد للشكل في هذا الشخص النقدي للواقع يَكْمُنُ في الكلام المثير للأنفعال عن الحكم ، حكم نشيط وصارم جمالياً . وإن بروز هذا الشخص هو أكثر قوة وثورية من حرارة التوبة والغفران واللامقلومة ، وهي المقولات التي تُلوّن صراعات الشخص الداخلي والأطروحات الإيديولوجية أو التجريدية المتلفظ بها في الرواية .

إن عناصر النقد الاجتماعي هي التي تمثل أهمية هذه الرواية . والطرائق الفنية التي اغتزلها تولستوي في عمله هذا ، حتى اليوم ، نموذجية وغير متجاوزة .

ومنذ فترة من الزمن ، يعمل الأدب السوفياتي بإصرار ، على تشييد أشكال جديدة للرواية الإيديولوجية والاجتماعية التي هي ، بدون شك ، الجنس الأدبي الأكثر أهمية وحالة في الأدب

المعاصر . إن الرواية الاجتماعية الأيديولوجية ، الرواية المتحيزة اجتماعياً هي ، في نهاية الأمر ، شكل أدبي مشروع كل المشروعية . وإن رفض اعتبار هذه المشروعية رفضاً إستيقياً خالصاً ، هو حكم مسبق سلّج خاص بنزعة جمالية مصطنعة ، خان الأوان إنجلوزها . لكن يجب علينا أن نقبل كون هذا الشكل هو أحد الأشكال الأكثر صعوبة ومخاطرة في مجال الرواية .

فليس هناك أكثر إغراء من اختيار طريق أبسط مجهود : أي أن يتخلص المرء من المشكلة بواسطة الإيديولوجيا (عن طريق اختيار توجيه إيديولوجي جيد) ، وتحويل الواقع إلى تدليل مسمى ، أو بالعكس ، إدراج الإيديولوجيا في شكل إشارات وملاحظات واستقرامات تجريدية لا تنصهر عضواً مع الشخص .

إن تنظيم مجموع المادة الخلق الإستيقية انطلاقاً من أطروحة إيديولوجية واجتماعية محدّدة بوضوح وبدون قتل واقع الحياة الملموس أو جعله جافاً ، فهي مهمة جد شاقة وعويصة .

ولقد عرف تولستوي كيف يحقق تلك المهمة بمهارة فائقة . ولذلك فإن « بحث » باعتبارها رواية إيديولوجية نموذجية ، يمكنها أن تغلو جد مفيدة اليوم في مجال الأبحاث الأدبية (٦) .

هوامش

(١) إشارة إلى رواية تورغيف : « عش الأسد » .

(٢) لذلك فإن تولستوي الذي كان ، من عدة حواش ، قرأياً من أنصار النزعة السلافية ، كان في نفس الوقت ، قرأياً - أكثر من تورغيف - من الأنتلجنتيا الشعبية خلال فترة (١٨٥٠ - ١٨٦٠) (أي من : تشو بتفسكي ، نيكراشوف الخ) .. لأن هذه الصفوة كانت نفيسة وتترك في أصلها الشطرات الاجتماعية القوية من شطراتها .

(٣) لينين : تولستوي مرآة الثورة الروسية ، الأعمال الكاملة ، طبعة المقدم ، الجزء ١٥ ، ص . ٢٢٤ - ٢٢٥ .

(٤) أنظر : Journal de L'Académie Léon Tolstoï Paris, 1930 .

(٥) المرجع السابق ، ص ٤٣ .

(٦) هذه الدراسة ترجمتها من كتاب تودوروف الذي يحمل عنوان :

Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, traduit de: Ecrits de cercle de Bakhtine, éd. Seuil, 1981

والكتاب يهتم بدراسة هذا الفن رواية تولستوي في سنة ١٩٢٩ .

المحتويات

	مقدمة
٥	موقع باختين في مجال نظرية الرواية
٢٧	معجم المصطلحات
٣٣	الأسلوبية المعاصرة والرواية
٤٩	الخطاب الشعري والخطاب الروائي
٧١	التعدد اللغوي في الرواية
٩٩	المتكلم في الرواية
١٢٧	خطان أسلوبيان للرواية الأوروبية
١٧١	تحليل رواية تولستوي : « بحث »

رقم الامتاع : ٢١٨٢ / ٨٢

الخطاب الروائي

لما كانت الرواية جنساً تعبيرياً مفتوحاً ، يستمد من الأجناس الأدبية الأخرى ، بعض عناصرها ، لنا فإن دراسة الخطاب في الرواية ، تسحب - بالضرورة - على صائر الأجناس الأدبية التي تعتمد اللغة في إنشائها .

وهذا الدرس التأسيسي - الذي تقدمه للقارئ العربي - يركز على أطواريتين رئيسيتين :

الأولى : دحض المفاهيم التي أفضت إلى دراسة الأجناس التعبيرية باعتبارها وحدات منعزلة متجاهلة أبعادها التاريخية والاجتماعية ، أو التي بحثت فقط في مجال اللغة/ اللفظة ، ذات البعد الواحد الذي يخلقه ويحدده - منفرداً - الكاتب وبالتالي تجاهلت حياة اللفظة عبر أحقاب تاريخية وتشكلات اجتماعية قبل أن تستقر في ذاكرة الكاتب . ويروج لهذه المفاهيم الشكليون والأسلوبيون « التقليديون » [كما يصفهم باختين] .

الثانية : تحطيم القطيعة التي كرسها أجيال عديدة من دارسي الأدب بين ما هو « شكلي » وما هو « أيديولوجي » ، لكون الشكل والمضمون شيئاً واحداً داخل الخطاب الذي يعد ظاهرة اجتماعية ضمن سياقه التاريخي .

وبالإضافة إلى هذا فإن « باختين » يقدم درساً هاماً في إجراءات التعامل مع نص روائي ، في الفصل الخاص بتحليل رواية « البعث » لتولستوي ، كما أنه يسعى - على مدار الكتاب - إلى تدمير الروئي والأطروحات التي تكرر مطلقة اللغة وواحدتها ، على حساب تعدديتها ونسبيتها ووجودها ضمن « كل » عضوي في إطار مجالات العمل الأدبي الدلالية .

Bibliotheca Aevadma



0310435

الشمس

في الخمار

دار الفكر
للدراسات
والنشر والتوزيع



القاهرة - باريس

القاهرة: شمسليب - رشة ٤٢/٢٥
مدينة نصر - المنطقة الثامنة